

Дем'янк Н. Ю. Василь Миколайович Верховинець (1880–1938) // 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.

ВАСИЛЬ МИКОЛАЙОВИЧ ВЕРХОВИНЕЦЬ (1880 – 1938)

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

І. С. Козловський

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів української культури, імена і спадщина яких тривалий час були заборонені й забуті, належить Василю Миколайовичу Верховинцю (1880–1938) – репресованому, розстріляному і помертво реабілітованому видатному вітчизняному педагогу, музикознавцю, етнографу, хореографу, диригенту і композитору. Його внесок у розвиток національної культури і педагогічної науки важко переоцінити.

Професор В. М. Верховинець – педагог-новатор, автор навчальних програм, підручника, посібника, основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару, засновник теоретичних засад розвитку української хореографії, постановник першого національного балету, дослідник українського фольклору, основоположник сценічного жанру – театралізованої пісні, організатор художнього колективу нового типу, автор численних хорових і вокальних творів, аранжувань українських народних пісень.

Педагогічні погляди В. М. Верховинця формувались під безпосереднім впливом демократичних ідей українського національного відродження кінця ХІХ – початку ХХ століть. Основою його багатогранної творчості є складові національної культури: фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво. Їх дослідження і використання зумовили новаторські здобутки педагога в усіх сферах його діяльності. Вона підпорядковувалась меті формування національної культури молоді: передачі їй духовної спадщини і соціально-історичного досвіду українського народу, розвитку потреби і здатності сприймати, розуміти, примножувати його надбання, виховання національної самосвідомості, гідності, патріотизму, рис національного характеру.

Життєвий і творчий шлях

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 мала чудовий голос, знала багато народних пісень, часто співала 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, готував і влаштовував тематичні концерти української пісні та поезії в Старому Мізуні, навколишніх селах.

Дух любові та шанобливого ставлення до народного мистецтва, літератури і музики, що панував у родині Костівих, позитивно впливав на виховання Василя. 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.

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!»¹ [10, 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, сольфеджію, церковнослов'янської мови, духовної музики й обрядів учні цього закладу поєднували з вивченням загальноосвітніх дисциплін у міських школах або в Українській гімназії.

Після закінчення бурси в 1895 році та складання вступних екзаменів 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 та Олександра Мишуги.

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 Калуського 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 [12, 10].

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 [12, 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 Калуського повіту.

Проте надзвичайна музична обдарованість, палке прагнення пов'язати своє життя з мистецтвом і зробити кар'єру сольного співака, необхідність отримати професійну вокальну освіту зумовили вступ В. М. Верховинця в 1900 році на вокальний відділ Краківської консерваторії. Водночас для вдосконалення фахової підготовки він брав приватні уроки в Олександра Мишуги, співав із січня 1900 по серпень 1901 року в Руському народному театрі при львівському товаристві «Руська бесіда». Слід зазначити, що Василь Миколайович володів прекрасним тенором і був блискучим співаком.

Отже, період вчителювання в народних школах Галичини і початок мистецької діяльності (1899–1904 рр.) характеризуються виявленням яскравих музичних, педагогічних, організаторських здібностей В. М. Верховинця, визначенням головного напрямку його педагогічної роботи – формування національної культури молоді засобами української народної творчості.

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 і працював з театральним хором.

Акторське, музичне, хореографічне обдарування педагога розкрилося під безпосереднім керівництвом (з 1905 по 1915 рік) видатного українського театрального діяча Миколи Карповича Садовського. У 1905 році він очолив трупу театру при львівському товаристві «Руська бесіда» і привів її до сенсаційного успіху та визнання. На прославленого актора і режисера велике враження справили чудовий голос, артистичність і хормейстерський талант В. М. Верховинця (псевдонім він обрав за порадою М. К. Садовського). Тому влітку 1906 року на запрошення Миколи Карповича приєднатися до його трупи в Києві він звільнився з Руського народного театру при львівському товаристві «Руська бесіда» та переїхав в Україну.

Величезний творчий потенціал В. М. Верховинця сприяв виникненню і реалізації цікавих задумів, 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 виконання в умовах музично-драматичного театру, він перекладав 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-Артемівського), Левка («Майська ніч», муз. М. Лисенка), Турріду («Сільська честь», муз. П. Масканьї), Івана та Венцеля («Продана наречена», муз. Б. Сметани), багато інших різнохарактерних ролей.

Водночас Василь Миколайович завзято працював як хормейстер, багато часу приділяючи розучуванню хорових сцен із опер і спектаклів театрального репертуару. Поступово збагачувався досвід його вокально-педагогічної роботи та зростала диригентсько-хорова майстерність.

Митець 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 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» [10, 17].

Уболіваючи за збереження і чистоту справжнього народного танцювального мистецтва, В. М. Верховинець 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.

Натхненно працюючи в декількох напрямках, педагог не міг залишатись відстороненим від ключової в театральному мистецтві – диригентської справи. Під впливом майстерності диригентів 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» [10, 18].

Роботу в театрі Василь Миколайович 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.), завершуючи свою музичну освіту.

У 1909 році митець узяв шлюб із молодою і перспективною актрисою театру М. К. Садовського Євдокією Іванівною Долею, яка стала йому надійним другом і помічником.

Цей період відзначається найбільш активними, цілеспрямованими і результативними етнографічними дослідженнями В. М. Верховинця. Численні гастрольні подорожі театру дозволили йому вивчати побут і творчість українського народу в селах Галичини, Київщини, Полтавщини, Херсонщини, Поділля тощо. 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» [4, 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.

Відомий український історик і мистецтвознавець Д. М. Щербаківський порадив молодому вченому реалізувати свій творчий потенціал у дослідженні української обрядовості та навесні 1912 року 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 (понад сто сорок мелодій). У ній опис весілля подається в нерозривній єдності поетичного слова, його музичного звучання і драматичної дії.

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» [4, 70]. Зробивши музично-етнографічну розвідку далекого минулого в теоретичному розділі

праці, В. М. Верховинець аргументовано доводить, що український пісенний фольклор і його творець – український етнос мають давню тисячолітню історію, яка бере свій початок у дохристиянській добі.

З метою формування національної культури молоді педагог застосовував окремі фрагменти записаного весільного обряду при постановці побутових п'єс у театрі М. К. Садовського («Дві сім'ї», «Прислужники», «Зальоти соцького Мусія» та ін.), пізніше в роботі з мистецькими колективами, зокрема з жіночим театралізованим хором ансамблем «Жінхоранс», у багатогранній педагогічній діяльності. Епізоди «шпичинського» обряду прикрашали постановки Київським театром опери та балету імені Т. Г. Шевченка опери М. В. Лисенка «Наталка Полтавка» (1936 р.) та кінофільму режисера І. П. Кавалерідзе «Коліївщина», де роль батька молодого виконував В. М. Верховинець, роль матері молодого – Є. Доля-Верховинець, ролі дружок – артистки «Жінхорансу» (1933 р.).

Предметом науково-етнографічних пошуків В. М. Верховинця були і вірці народного образотворчого мистецтва, а саме – українського іконопису. До цієї діяльності він залучився на прохання Д. М. Щербаківського, який 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 рідне село Старий Мізунь на Станіславщині, провів велику дослідницьку роботу: віднайшов за підтримки односельців значну кількість (біля сорока одиниць) історико-культурних пам'яток XVII–XVIII століть – ікон роботи місцевих сільських майстрів. Усі знахідки він передав до фондів історичного та етнографічного відділів музею [20, 32–35].

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.

Поряд із студіюванням обрядового і пісенного фольклору В. М. Верховинець глибоко вивчав український народний танець, повсякчасно збираючи і записуючи по селах автентичний хореографічний матеріал. Після опублікування «Українського весілля» він розпочав серйозну підготовку до створення основоположної теоретичної праці в галузі хореографії. Стимулом до цього були його балетмейстерська, хореографічно-педагогічна і культурно-просвітницька діяльність у театральних колективах, упевненість у великому майбутньому національного хореографічного мистецтва, переконаність у його ефективних виховних і розвивальних можливостях.

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 труппами в спотвореному, далекому від першоджерела вигляді. З критикою таких явищ виступали прогресивні діячі української культури, а В. М. Верховинець виявив сутність і глибоко проаналізував причини їх 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 труппа 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 важко було з нею конкурувати першорядному українському театру. В чому ж саме вона виявилась в дореволюційному театрі? 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. От така «малоросійщина» подекуди збереглася і до наших часів. Але коли раніше не було української преси, то наші «малоросіяниці» могли собі спокійно грошики нагромаджувати та ще й помагати царатові висміювати українське мистецтво, всю українську націю» [10, 19].

Даючи об'єктивну оцінку таким «артистам», педагог називав їх «пародистами та імітаторами українського народного танцю, препоганими його копіїстами і тими фальшивими проповідниками, що нехтують і топчуть ногами танцювальне мистецтво» [3, 120], невтомно відстоював необхідність збереження в ньому фольклорно-етнографічного оригіналу, прагнучи захистити народний танець від усього того, що могло б його змінити чи спотворити. Для подолання цих негативних тенденцій, повернення уваги широкої громадськості до справжнього народного мистецтва, застосування його в процесі виховання молодого покоління В. М. Верховинець вважав за необхідне створити ґрунтовну теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії. На основі зібраного і дослідженого етнографічного матеріалу він пише наукову працю «Теорія українського народного танцю» (1919 р.), у якій уперше в Україні систематизує й узагальнює творчі здобутки української нації в царині хореографічного мистецтва, розробляє методику його опанування. Її неперевершене художнє і педагогічне значення визнано видатними українськими балетмейстерами – П. П. Вірським, В. І. Вронським, Н. М. Скорульською, Г. О. Березовою тощо.

З метою формування національної культури підрастаючого покоління засобами народного танцю педагог пристосував усі танцювальні рухи і комбінації для виконання дітьми дошкільного і молодшого шкільного віку. Це новаторське доповнення він вніс до другого видання підручника (1920 р.).

Створення «Теорії українського народного танцю» було тісно пов'язане з розробкою іншої видатної праці – репертуарно-методичного посібника «Весняночка», у процесі якої продовжувались педагогічні й етнографічні пошуки вченого, обробка і систематизація пісенного та ігрового матеріалу, написання авторських музичних творів. Студіювання українських пісень, танців, обрядів він поєднував із ґрунтовним вивченням основ української етнопедагогіки, збиранням дитячого фольклору – ігор, пестушок, утішок, поспівок, казок. Усе це стало міцним підґрунтям для укладення першого українського дитячого музично-ігрового репертуару.

Незважаючи на виняткові акторські успіхи в театрі М. К. Садовського, В. М. Верховинець 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.

З 1915 по 1919 рік Василь Миколайович здійснював музичне керівництво новим творчим об'єднанням – «Товариством українських артистів під орудою І. О. Мар'яненка за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського»: 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 в цьому 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» [17].

Отже, цінний багаторічний досвід, здобутий в період театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності (1904–1919 рр.), сприяв становленню Верховинця-педагога, збагатив його новими цікавими ідеями стосовно змісту, форм і методів навчально-виховної роботи. Його увага концентрується на музично-педагогічній освіті. Учений вважає, що національне виховання підрастаючого покоління можна забезпечити шляхом удосконалення професійної підготовки педагогічних кадрів. Тому завдання формування національної культури студентської молоді стає домінуючим у його педагогічній діяльності.

У 1919–1920 роках В. М. Верховинець викладав у Київському педагогічному інституті спеціалізований курс «Дитячі ігри», що був тоді введений до навчальних програм вищих педагогічних і культурно-освітніх навчальних закладів. Його зміст становив власно досліджений, оброблений і впорядкований педагогом музичний, драматичний, хореографічний фольклорно-етнографічний матеріал. Водночас він працював лектором з методики хорového співу на диригентських курсах імені М. В. Лисенка,

намагаючись навчати і виховувати молодь на кращих зразках української народнопісенної творчості, вітчизняної та зарубіжної хорової класики. Значну увагу він приділяв найбільш ефективним формам навчально-виховного процесу: практичній роботі з дитячим хором на народнопісенному матеріалі, хоровим концертним виступам тощо.

З 1920 по 1933 рік В. М. Верховинець керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти (до його організації в квітні 1921 року – Полтавського педагогічного інституту), викладає курси «Дитячі ігри», «Мистецтвознавство» (співи і музика), 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, проводить практичні заняття з сольфеджіо, гри на музичному інструменті (фортепіано, скрипка), хорового диригування, хорового співу, на заняттях з курсу «Дитячі ігри» – вивчає зі студентами досліджені ним народні та власні авторські рухливі музичні ігри, знайомить з методикою їх проведення. 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. Піклуючись про якісну музично-педагогічну 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» [1, 37].

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: «Усі лекції демонструються відповідними сольфеджіями, сольмізацією та піснями одно- й двоголосними, що відповідають кожній лекції» [16, 61]. Отже, у викладацькій діяльності він дотримувався принципів науковості, доступності, наочності, послідовності, єдності теорії та практики, застосовував матеріали власних етнографічних досліджень.

Сповнений щирої любові до дітей та опікуючись проблемами всебічного розвитку та 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 найвищого класу, Василь Миколайович користувався глибокою повагою і великим авторитетом серед колег і студентів. Його педагогічний талант, надзвичайна ерудованість, виняткова музикальність, всебічна обдарованість, перевага практичних методів навчання, особистий показ зразкового виконання музичних і хореографічних вправ, вміння встановити творчий контакт з аудиторією створювали сприятливі умови для результативної праці студентів: міцного засвоєння знань, формування необхідних умінь і навичок. Так, наприклад, колишній учень педагога – художній керівник Ансамблю пісні і танцю Харківського військового округу, доцент 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. Василь Миколайович викладав без записок і конспектів, працював натхненно, до самозабуття. Захопленість педагога передавалась усім присутнім – аудиторія жила одним життям, одними думками, підкорена одному творчому пориву» [12, 13].

В. М. Верховинець був блискучим майстром диригентсько-хорової справи – чудовим хормейстером-організатором і талановитим педагогом-вокалістом. Працюючи зі студентським хором Полтавського ІЮ, він ретельно добирав голоси за тембром і характером, значну увагу приділяв опануванню співацького дихання, академічної манери співу, налагодженню якісного хорового строю та ансамблю, відпрацюванню дикційної чіткості та виразності, високохудожній і технічно досконалій репрезентації хорових творів. Основу репертуару становили обробки українських народних пісень, пісні інших народів, зразки української, російської та західноєвропейської хорової класики, твори сучасних композиторів, революційні масові пісні, авторські твори педагога. Як експериментальна лабораторія, студентській хор забезпечував якісну підготовку майбутніх учителів з хорової практики, постановки голосу, формування вокально-хорової техніки, організації хорових гуртків і складання концертних програм.

З метою пропаганди української народної творчості та хорової культури педагог організував концертні виступи хору Полтавського ІЮ на урочистих зборах, мітингах, на виробничих підприємствах, у селах, військових частинах тощо. Він був натхненником і керівником спільних концертів колективу в об'єднанні з хорами інших навчальних закладів, користувався повагою та визнанням полтавської публіки [20, 7].

На початку 1920-х років разом із відомими хоровими диригентами і композиторами Ф. М. Попадичем і О. В. Свешниковим В. М. Верховинець

став на чолі Полтавської окружної хорової капели і працював переважно з українським народнопісенним репертуаром. У 1923–1924 роках він 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. Усі хорові колективи, з якими працював педагог, відрізнялись винятковою професійною майстерністю і високою виконавською культурою. Характеризуючи професійні диригентсько-хорові якості В. М. Верховинця, народний артист СРСР, професор О. В. Свешников розповідав: «Це був справжній художник. Він багато показував, виконував сам особисто. 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» [16, 68].

У період педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах не припиняється етнографічно-дослідницька діяльність педагога. Улітку 1922 року він узяв участь у комплексній експедиції науковців Полтавського краєзнавчого музею на чолі з М. Рудинським до села Яреськи на Полтавщині, де записав багато різножанрових народних пісень, ігор, казок, зробив важливі теоретичні узагальнення та висновки.

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. Запис, 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 педагог знайомить вихователів із принципами, формами і методами виховної роботи і дає надзвичайно корисні рекомендації щодо використання рухливих музичних ігор, дали позитивні результати. Створення «Весняночки» стало визначною подією в житті вітчизняної педагогіки і музичної культури. 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» [12, 8].

Важливе педагогічне значення мала композиторська творчість В. М. Верховинця. Написані ним численні дитячі пісні (90 з них увійшли до «Весняночки») побудовані з урахуванням ладотональних особливостей української народної музики. Вони пройняті глибоким оптимізмом, зручні для виконання, пробуджують у свідомості дітей потяг до прекрасного та виховують патріотичні почуття. Створені педагогом хорові твори, пісні,

романси на слова українських поетів («Ой красна весно», сл. Ю. Жилка, «На стрімчастих скелях», сл. П. Тичини, «Більше надії, брати», сл. В. Чумака, «Стежечка», сл. І. Франка та ін.), аранжування революційних масових пісень («Інтернаціонал», «Марсельеза», «Варшав'янка» та ін.) користувались широкою популярністю, виконувались в концертах, на зборах, мітингах і демонстраціях. На цих творах у 1920-ті роки виховувалась українська молодь у навчальних закладах і колективах художньої самодіяльності. 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.

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 від 1 березня 1926 року він був затверджений на посаді професора кафедри мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти.

На запрошення Харківського Губпрофосу в 1927–1928 роках педагог викладав у Харківському музично-драматичному інституті курс «Дитячі ігри» та очолював студентський хор. Водночас він заснував та разом із диригентом І. П. Михайленком керував Харківською показовою хоровою капелюю «Чумак» («Червона українська мандрівна капела»), яка була високопрофесіональним хоровим колективом і популяризувала українську народну пісню, творчість радянських композиторів, найкращі зразки вітчизняної і світової хорової класики. Численні концерти колективу завжди проходили з надзвичайним успіхом і отримували схвальні відгуки слухачів.

У цей період В. М. Верховинець також працював як педагог-хореограф. Тривалий час він викладав українські народні танці в трудовій школі імені І. П. Котляревського в Полтаві (1920–1933 рр.), був балетмейстером щойно створеного Харківського театру музичної комедії (1929 р.) тощо. У роботі з учнівськими, самодіяльними і професіональними хореографічними колективами Василь Миколайович застосовував досліджений і розроблений у «Теорії українського народного танцю» хореографічний матеріал. Органічно поєднуючи теорію з практикою, він усі танцювальні елементи і комбінації виконував сам, а потім добивався їх правильної інтерпретації від вихованців, прищеплював їм почуття щирої любові до народного танцю.

У своїй творчій діяльності педагог завжди був палким захисником чистоти і правдивості народного мистецтва, послідовно боровся проти його спотворення і вульгаризації. Здійснюючи художнє керівництво багатьма хоровими і хореографічними колективами, він проводив колосальну роботу з його популяризації, 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, у період педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах (1919–1930 рр.) упроваджувались теоретичні здобутки та інноваційні ідеї В. М. Верховинця в практику навчання і виховання, творчість професіональних і самодіяльних мистецьких колективів, застосовувались засоби формування національної культури молоді: різножанрові фольклорні зразки, рухлива музична гра, театралізована пісня, танець, хоровий спів.

Новаторство В. М. Верховинця

Новаторським характером відзначається вагомий внесок В. М. Верховинця в розвиток української національної культури. З його діяльністю в Полтавському інституті народної освіти в останній період творчості пов'язана знаменна подія – організація художнього колективу нового типу – жіночого театралізованого хорового ансамблю «Жінхоранс» (1930 р.). Метою його створення було задоволення зростаючих культурних потреб суспільства, виведення високохудожнього українського пісенного і танцювального мистецтва на естраду, протиставлення його поширеному тоді низькопробному репертуару, пошук нових цікавих форм репрезентації українського фольклору, формування національної культури молоді.

Тенденція до інсценізації пісень, постановки вокально-хореографічних композицій на основі фольклорно-етнографічного матеріалу виникла на початку творчої діяльності педагога, була розвинута й обґрунтована в репертуарно-методичному посібнику «Весняночка» та повною мірою реалізувалась у роботі «Жінхорансу». 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 з музичного боку, але й наочно, що значно посилювало емоційний вплив на глядачів. Така форма виконання вокальних творів зумовлювала оригінальність і самобутність виступів ансамблю. Талановито і майстерно застосувавши її в «Жінхорансі», В. М. Верховинець став основоположником нового мистецького жанру – театралізованої пісні та вперше показав його на українській сцені. Режисером-постановником ансамблю була Є. І. Доля-Верховинець.

Репертуарну основу колективу становили фольклорні пісенні, хореографічні, ігрові зразки, здебільшого зібрані, досліджені й оброблені В. М. Верховинцем. Серед них – українські пісні «Сиділа на колодці», «Ой чия то хата біла», «Ой дівчина по гриби ходила», «Очерет лугом гуде», українські танці «Василиха», «Шевчик», «Віз», «Журавель» [10, 27], народні ігри і хороводи «Мак», «Шум», «Кривий танок», «Крокове колесо» [1, 190]. 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.

Пригадуючи виступи славетного ансамблю, заслужений артист УРСР Олександр Соболев розповідав: «Жінхоранс» був надзвичайно милим, надзвичайно приємним і, якби сказав ще – надзвичайно духмяним ансамблем. Дуже приємно було дивитись і слухати, як голосисті дівчата у національному вбранні водили хороводи, танцювали і власним співом собі акомпанували. Вражала й захоплювала органічна єдність високопрофесійного виконавського мистецтва та мистецтва народного з його характером і неповторним ароматом. В. М. Верховинець... із блиском і по-справжньому показав у своєму «Жінхорансі» всю красу і звабливість українського фольклору. Концерти ансамблю були справжнім явищем у культурному житті республіки, явищем незрівняної ваги...» [10, 27].

Починаючи з 1932 року, колектив часто гастролював у республіці та далеко за її межами, а в 1935 році оформився в Державну капелу. Втілюючи в життя новаторські ідеї митця, «Жінхоранс» став справжнім апофеозом його творчості.

Неоціненним є вклад В. М. Верховинця в розвиток вітчизняного 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» [3, 124]. Ці випереджаючі час ідеї реалізувались у новаторській співпраці В. М. Верховинця з головним балетмейстером Харківського оперного театру В. К. Литвиненком з постановки першого українського балету «Пан Каньовський» (музика М. Вериківського) (1930 р.). Вона відбулась завдяки органічному поєднанню в спектаклі стильових особливостей класичної та народної хореографії, невичерпним знанням Василя Миколайовича в галузях етнографії та хореографічного фольклору, його глибокому розумінню психології українського народного танцю, таланту і неперевершеній професійній майстерності.

За свідченням першої виконавиці партії Бондарівни Валентини Дуленко, під час роботи над спектаклем В. М. Верховинець «...багато не говорив, а більше показував різні елементи народного танцю, пояснював, як їх слід виконувати... 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» [10, 28]. Митець прагнув того, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб усюди зберігався національний колорит, починаючи з танцювальних рухів і закінчуючи костюмами, від яких залежить правильність виконання українського народного танцю.

Отже, на основі народотанцювального мистецтва, технічно збагаченого і наближеного до класичного, народився перший український національний балет, а В. М. Верховинець по праву вважається його основоположником. Прем'єра спектаклю «Пан Каньовський» відбулась у Харкові 19 квітня 1931 року та мала винятковий успіх.

Важливим етапом у творчості педагога стала робота з підготовки танцювальної групи від України до виступу на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. Його оргкомітет навесні 1935 року звернувся 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. Сивкович, А. Белова та інших. За їх свідченнями, на початку репетиційного процесу В. М. Верховинець прочитав виконавцям курс лекцій з історії українського народного танцю, потім невимушено й артистично показував основні хореографічні рухи, пояснював, якими мають 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» (пізніше він дістав неофіційну назву «Лондонський 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. 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...» [10, 31].

Переможне повернення українських артистів на Батьківщину супроводжувалося їх численними творчими звітами перед трудящими Ленінграду, Москви і Києва. 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 Моїсеєва в Москві. Отже, В. М. Верховинець зробив неоціненний внесок у розвиток українського хореографічного мистецтва, сприяв піднесенню виконання народного танцю на високий професіональний рівень.

Безпосереднє відношення до творчості педагога мала перша декада української літератури і мистецтва в Москві 1936 року, у рамках якої силами українських артистів проводились численні мистецько-культурні заходи. Так поставлені ним «Лондонський гопак» відтворювався артистами Київського театру опери та балету як заключний хореографічний номер в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», обрядові танці та хороводи 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» [10, 31]. Сольні виступи й участь «Жінхорансу» в багатьох концертах у Москві мали грандіозний успіх, отримували схвальні відгуки фахівців, журналістів і шанувальників народного мистецтва. У заключному концерті провідних українських митців 22 березня 1936 року на сцені Великого театру колектив виконав сім інсценізованих народних пісень («Ой вишенько-черешенько», «Очерет лугом гуде», «Ой чия то хата біла» та ін.). За видатні досягнення в галузі культури і мистецтва після закінчення декади Радянський уряд нагородив В. М. Верховинця орденом «Знак Пошани».

Улітку 1936 року Василь Миколайович разом із «Жінхорансом» вирушив у гастрольне турне на Далекий Схід. Упродовж двох місяців уславлений ансамбль дав 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. Наказом по Далекосхідній Особливій армії та Будинку Червоної Армії м. Хабаровська від 15 вересня 1936 року керівнику «Жінхорансу» була оголошена подяка, а всі його учасники нагороджені цінними подарунками.

На жаль, ця гастрольна подорож стала останньою в житті В. М. Верховинця. Той незмірно вагомий внесок, який він зробив у розвиток української культури і педагогічної науки, не міг залишитися непомітним. Безмежна і щира любов до рідного краю, до свого народу, його багатовікової культури трактувалась тодішньою владою не інакше, як «контрреволюційна націоналістична діяльність». 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.

Успішну спробу притягнення В. М. Верховинця до «відповідальності» владні структури розпочали в 1937 році зі збирання на нього компрометуючого матеріалу та прискіпливих, систематичних перевірок роботи «Жінхорансу». 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» [9, 117].

За розсекреченими матеріалами архіву Служби безпеки України, 23 грудня 1937 року військовий прокурор Київського військового округу Калошин затвердив постанову та підписав ордер на проведення обшуку й арешту В. М. Верховинця та утримання його під вартою в спецкорпусі Київської тюрми [6, 1]. Після двотижневих допитів і катувань педагога оперуповноваженим ІV відділу УДБ НКВС УРСР Ізмайловим була винесена постанова про висунення йому обвинувачення у злочинах, що передбачені статтями 54-6, 54-8 і 54-11 КК УРСР [6, 8]. 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» [6, 82]. У документі наголошується на тому, що В. М. Верховинець, начебто, займався активною боротьбою проти Радянської влади впродовж двадцяти років її існування, здійснював шпигунську діяльність на користь Австро-Угорщини (1906–1916 рр.) і Польщі (1925 р.), організовував 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. У виявлених протоколах допитів міститься безліч викривлених фактів і безглузких звинувачень, бездоказовість і абсурдність яких є очевидними.

Виїзна сесія Військової Колегії Верховного Суду СРСР 10 квітня 1938 року в м. 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 [6, 91]. 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» [6, 93]. 11 квітня 1938 року В. М. Верховинець був розстріляний.

Є. І. 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 запитам до військової прокуратури й органів НКВС, проте зусилля були марними. Сумно завершила свою діяльність Державна капела «Жінхоранс», яка наказом Управління у справах мистецтв була розформована як «маломіцна і не забезпечена художнім керівництвом» [10, 32].

Отже, у період педагогічної та культурно-просвітницької роботи з мистецькими колективами (1930–1938 рр.) новаторські ідеї В. М. Верховинця повною мірою реалізувались у галузях українського мистецтва – музичного і хореографічного. До визначних здобутків цього періоду належать: започаткування українського сценічного жанру – театралізованої пісні, організація художнього колективу нового типу – ансамблю «Жінхоранс», створення першого національного балету «Пан Каньовський», постановка «Лондонського гопака».

Тривалий час ім'я і спадщина В. М. Верховинця були офіційно заборонені. Проте прогресивні українські педагоги і митці не припиняли 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 з проханням «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» [6, 157]. 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, додатково перевіривши матеріали справи Верховинця-Костіва Василя Миколайовича та погодившись із висновком Головного військового прокурора, 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» [6, 162].

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 його честь 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).

Боляче усвідомлювати, що так трагічно обірвалось життя видатного українського педагога і митця, великого патріота і громадянина Василя Миколайовича Верховинця. Утім, його «життя, творча діяльність, пісня в культурі нашої Вітчизни, в серці народнім світлі й незабутні» [5, 8].

Педагогічне та культурно-мистецьке значення творчості В. М. Верховинця

Педагогічна спадщина В. М. Верховинця являє собою глибоко національне за своєю сутністю і виховне за змістом явище, що органічно поєднує його педагогічну і мистецьку творчість, теоретичну і практичну діяльність. У наукових працях «Українське весілля», «Теорія українського народного танцю», репертуарно-методичному посібнику «Весняночка» він обґрунтував педагогічне значення фольклорного матеріалу, розробив теоретичні засади розвитку і методик опанування українського народного танцю, заснував і застосував інноваційний виховний напрям – комплексне використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, створив нові синкретичні жанрові форми – рухливу музичну гру і театралізовану пісню.

«Українське весілля» (1912 р.) – перша в Україні науково-етнографічна праця, у якій крім повного запису весільного обряду В. М. Верховинець представив різноманітний музичний матеріал (понад сто сорок різножанрових весільних мелодій), зробив надзвичайно важливі теоретичні узагальнення і висновки. Опис весілля подається в органічній єдності поетичного слова, його музичного звучання та драматичної дії.

Звернення педагога до українського обрядового фольклору не було випадковим. Традиційний весільний обряд, у якому відбився процес розвитку суспільства, міфологічні, релігійні, морально-етичні, естетичні, правові погляди українців, він розглядав як дієвий засіб формування національної культури молоді. Важливе виховне значення Василь Миколайович надавав народнопісенній творчості, що сповнена глибоким духовним та естетичним змістом, відзначається яскравим національним колоритом, багатством

мелодій, різноманітністю ритмічних рисунків, виразністю та емоційною насиченістю поетичних текстів. Водночас він опікувався проблемами збереження численних фольклорних зразків, які «непомітно вщухають, ніким не схоплені, не записані», зменшенням інтересу молоді до фольклору. Виїжджаючи на села та досліджуючи народну творчість, учений помітив, що молодь «веснянок вже більше як п'ятнадцять років не співає, купальських пісень проспівала всього шість, та і ті шість не всі знали ...» [4, 72].

На прикладі пісень весільного обряду в праці «Українське весілля» В. М. Верховинець проаналізував особливості походження і розвитку українського мелосу, визначив його національні ознаки. До найхарактерніших рис весільних пісень, як найдавніших обрядових, він відносить: одноголосне викладення, вузький діапазон, суворий діатонізм. Саме ці прикмети вказують на їх архаїзм.

Автор здійснив глибокий аналіз музичної побудови весільних мелодій. Однією з їх особливостей він вважає наявність кінцевих протягань – фермат, «які роблять з весільної пісні голосіння, наганяють ще більшого суму під час найбільш драматичних моментів ритуалу» [4, 77]. Цей засіб художньої виразності надає пісням надзвичайної зворушливості та самотності (наприклад, «Віночку мій перловий» (№ 39), «Похилеє дерево» (№ 72), «Кісоньки мої» (№ 29)).

Аналізуючи весільні пісні різних місцевостей України, В. М. Верховинець дійшов висновків, що мелодії обряду переважно скрізь однакові, різниця полягає лише в способі їх виконання, що з плином часу деякі зміни відбувались у самому весільному церемоніалі, а мелодії пісень залишились у первісному вигляді. «Про це свідчить і те, – пише він, – 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» [4, 74].

Опублікування «Українського весілля», по-перше, стало великим науковим і культурним здобутком, по-друге, мало важливе педагогічне значення. Ця етнографічна праця є цінним матеріалом для вивчення обрядових традицій і музичної творчості українського народу, формування національної культури молодого покоління.

«Теорія українського народного танцю» (1919 р.) – перша в Україні наукова праця, у якій В. М. Верховинець створив теоретичну базу для подальшого розвитку національної хореографії та розробив методику опанування українського народного танцю. Її мету педагог визначив так: «1) дати вказівки щодо вивчення рухів народного танцю – сольного, парами і масового в колі; 2) дати змогу нашій молоді, а особливо нашому учнівству, вивчати в першу чергу свій танець, а не захоплюватись еквілібристикою танцюристів в українських костюмах; 3) дати змогу кожному громадянину не тільки милуватися своїм танцем, але й самому брати участь у танцях і водити їх аж до глибокої старості» [3, 122].

У «Теорії українського народного танцю» В. М. Верховинець зібрав, систематизував, науково обґрунтував надзвичайно цінний етнографічний

матеріал. Він показав найтипівіші для народнотанцювального мистецтва рухи, більшості з яких дав назви відповідно до їхнього характеру, започаткував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описуванні танцювальних рухів і комбінацій та їх схематичному ілюструванні.

Запропонована педагогом методика вивчення українського народного танцю базується на принципах послідовності й наступності. Вона передбачає спочатку опанування підготовчих рухів, які потім формуються в танцювальні. Кожний наступний рух має елементи попереднього, завдяки чому поступово тренуються м'язи ніг виконавця і розвивається техніка танцю. Танцювальні рухи – хід акцентований, плетінка, перескок, вихиласник, доріжка, схрещування, тинок, присування, колисання, човганець тощо – переплітаються між собою в безліч танцювальних комбінацій, з яких складаються фігурні танці. Деякі з них («Роман», «Козачок», «Василиха», «Шевчик», «Гопак», «Рибка», «Кривий танок», «Два херсонські танці») В. М. Верховинець описує наприкінці книги. Кожний танцювальний рух і танцювальні комбінації, що пропонуються для вивчення, проілюстровані рисунками і схемами та подаються з відповідним тактуванням.

Критикуючи «вульгаризаторів» українського танцю, педагог відстоює справжнє народне мистецтво і на сторінках праці глибоко розкриває його зміст і характер, внутрішній світ народних виконавців, застерігає від надмірного застосування присядок і плазунців та розглядає їх лише як прикрасу до танцювальних комбінацій. Він доводить, що народний танець – не «забавна еквілібристика танцюристів в українських костюмах», а своєрідний прояв почуттів народу засобами хореографії. «Народні сольні й фігурні танці, хороводи мають свою красу і свою особливу мову, – пише Василь Миколайович, – яка завжди свіжа, нова і мила, вони наповнюють душу естетичним задоволенням так, як всяка народна творчість, і не втомлюють, як яке-небудь інше невиразне і мало кому зрозуміле штучне танцювальне мистецтво» [3, 124].

Виходячи з того, що деякі пісні, особливо веснянки, купальські, весільні, збереглися з іграми, танцями і хороводами, педагог розглядає танець у взаємозв'язку з піснею. «Всякі ігри й танці, – констатує він, – наш народ водив спершу під пісню. Інструмент як чинник, що підтримує ритм танцю, увійшов у вжиток пізніше» [3, 7]. Тому танці В. М. Верховинець поділяє на дві групи: під пісню і під музику. Проте, незалежно від характеру супроводу особливе значення має налагодження абсолютного ансамблю між танцюристом і акомпаніатором. Лише за цієї умови, на думку педагога, повністю розкриваються творчі можливості виконавців.

Отже, у «Теорії українського народного танцю» В. М. Верховинець переконливо довів, що під впливом особливостей життя, побуту, менталітету, художнього мислення народу в танцювальних традиціях української нації кристалізувалась своя хореографічна мова, розвинулась характерна пластична виразність, визначились їх взаємовідносини з музикою. Саме тому український народний танець у творчості педагога є одним із засобів

формування національної культури молоді.

Високо оцінюючи цю працю, відомий український балетмейстер В. І. Вронський писав: «Це перша в Україні книга, яка по-науковому підходить до вивчення народного танцювального мистецтва та являє собою чудовий педагогічний матеріал, який необхідно прийняти за основу при складанні навчальної програми для студіювання українського танцю» [10, 10].

«Весняночка» (1924 р.) – репертуарно-методичний посібник, який створено в результаті багаторічної етнографічно-дослідницької роботи, педагогічних пошуків і композиторської творчості В. М. Верховинця. Його основу становить перший український музично-ігровий репертуар для дітей.

Виступаючи на Третньому з'їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини в 1921 році, В. М. Верховинець підкреслював, що «гра є наймилішою хвилиною, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей» [1, 5]. Тому, працюючи над *«Весняночкою»*, він поставив конкретні завдання: «виховання фізично здорового, етично стійкого, інтелектуально розвинутого майбутнього члена суспільства», формування його національної культури [1: 5, 144, 181]. Вирішенню цих завдань сприяє синкретична природа рухливої музичної гри, у якій В. М. Верховинець органічно поєднав елементи музичного, хореографічного і драматичного мистецтва та на сторінках збірки обґрунтував педагогічну доцільність їх комплексного використання.

Кожну гру педагог подає в інсценізованому вигляді, який передбачає наявність певної драматургії, реквізиту, розподілення ролей між учасниками. Для більш повного розкриття художнього образу, передачі національного характеру, посилення емоційного та естетичного впливу на вихованців він доповнює засоби театралізації (рухи, міміку, пантоміміку) пісенним супроводом і елементами народної хореографії.

У роботі над посібником В. М. Верховинець спирався на принципи української етнопедагогіки: природовідповідність, гуманність, послідовність, наступність, наочність, емоційність, активність особи вихованця у виховному процесі тощо. Про це свідчить зміст і структура *«Весняночки»*, яка складається з семи розділів: 1) «Про рухливі ігри зі співами» (де автор дає методичні рекомендації та пояснення щодо використання рухливих музичних ігор у виховному процесі); 2) «Ігри та пісні на різні теми»; 3) «Весна»; 4) «Літо»; 5) «Осінь»; 6) «Зима» (до останніх п'яти розділів додаються окремі пісні); 7) «Хореографічний додаток».

До репертуарно-методичного посібника увійшли сто п'ятдесят шість рухливих музичних ігор і пісень. Серед них – дев'ять народних ігор, етнографічний запис яких зробив сам В. М. Верховинець. Більшість ігор він створив на основі етнографічного матеріалу: 1) українських народних пісень – дев'ятнадцять ігор; 2) народних мелодій – дев'ять ігор; 3) поетичного фольклору – вісімнадцять ігор. Чотирнадцять рухливих музичних ігор і шістнадцять пісень написані педагогом на слова українських поетів: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Тичини, Олександра Олеся тощо. З

метою залучання підростаючого покоління до кращих зразків українського музичного мистецтва Василь Миколайович інсценізує твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, П. Демуцького.

Двадцять ігор, автором яких є сам педагог, створені в дусі народних традицій. Вони також підпорядковані головним завданням «Весняночки». Надзвичайно цінним є композиторський доробок В. М. Верховинця – дев'яносто написаних для збірки мелодій і пісень.

Різноманітністю відзначається тематика рухливих музичних ігор. Для кращого засвоєння і закріплення отриманої дітьми інформації на заняттях, екскурсіях, у повсякденному житті педагог пропонує ігри та пісні на теми: «Домашні тварини та птахи», «Поле», «Ліс», «Сад», «Город», «Вода», «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима», «Патріотизм», «Трудовий процес». Кожна гра має конкретно визначену мету, яка досягається шляхом виконання поставлених перед дитиною завдань.

Ігри збірки поступово ускладнюються за змістом, формою та способом проведення. Гра набуває характеру драматичної дії, потребує перевтілення у певний художній образ, тобто перетворюється на маленький спектакль («Ходить гарбуз» (№ 109), «Два півники» (№ 122) та ін.). З ускладненням змісту ігор також ускладнюється пісенний супровід, до якого В. М. Верховинець уводить елементи дво- і триголосся («Плету лісочку» (№ 78), «Женчикок» (№ 72) та ін.). Рухи по колу з простими гімнастичними вправами поступово доповнюються хореографічними елементами (рух зальотний, присування, коливання, підскок та ін.), які потім об'єднуються в танцювальні комбінації. Деякі ігри виконуються у формі хороводів («Дружба» (№ 77), «Кривий танок» (№ 75) та ін.).

У теоретичному розділі «Весняночки» педагог підкреслює, що «завдяки іграм можна виховати в дитині всі властивості, котрі ми шануємо у людей і котрі нам хотілося б прищепити малечі ...» [1, 21]. Рухливу музичну гру він використовує як ефективний засіб всебічного розвитку дитини: фізичного, морального, інтелектуального, естетичного.

Майже в усіх іграх репертуарно-методичного посібника відтворюються картини повсякденного життя і діяльності людини, предмети побуту, природні явища. Тому ігри задовольняють пізнавальні потреби вихованців, несуть нову інформацію, знайомлять з оточуючим середовищем, різними видами професійної діяльності, сприяють розвитку інтелектуальних здібностей: пам'яті, уваги, спостережливості, кмітливості, спритності тощо. Особливої уваги заслуговує прагнення Василя Миколайовича розвивати творчу ініціативу, фантазію, самостійність вихованців. Він рекомендує всіляко підтримувати їх зауваження і доповнення щодо змісту та способу проведення гри. «Кожне зауваження дитини, – пише він, – є ознакою того, що вона цікавиться грою, що її індивідуальні здібності розвиваються, не сплять, а це, головним чином, і потрібно у вихованні» [1, 24].

У рухливій музичній грі формуються моральні якості особистості: доброзичливість, чесність, чуйність, взаємовиручка, працьовитість, ввічливість, охайність. Наприклад, в іграх «Котик Мурчик» (№ 11), «Сидить

Василь» (№ 10), «Гляньте, діточки» (№ 37) вихованцям прищеплюється любов до домашніх тварин, доброта, розвивається спостережливість, поглиблюються знання про життя тваринного світу. У грі «Білесенькі сніжиночки» (№ 137) через спів і танцювальні рухи відтворюється картина зимового дня. Діти звертають увагу на красу природних явищ і на взаємозв'язок між ними.

Ігри «Весняночки» забезпечують фізичний розвиток вихованців, який здійснюється шляхом виконання рухів, гімнастичних вправ, хореографічних елементів, що зумовлені змістом гри. В. М. Верховинець був переконаний у тому, що «дітям потрібна гімнастика, яка не розстроювала б 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, 6]. Поступово ускладнюючи ігри, він до багатьох з них уводить елементи українського народного танцю і танцювальні комбінації («Пташка маленька» (№ 18), «Ой вийтеся, огірочки» (№ 46), «Крокове колесо» (№ 73) та ін.). Порядок вивчення танцювальних рухів міститься в «Хореографічному додатку» до збірки. Педагог рекомендує під час ігор або занять «кружляння ними в колі або пересування рядочком, групами чи поодиноці під спів якоїсь танцювальної пісні» [1, 302].

Важливе значення В. М. Верховинець надавав ритмічному виконанню рухливих музичних ігор. Він уважав, що педагогічну цінність мають лише ритмічно проведені ігри, які об'єднують дітей і переростають у спільну творчу працю.

Невід'ємним компонентом кожної гри є музичний супровід, тобто пісня, яка легко доступна вихованцям своєю мелодією і змістом. «Хай малеча бавиться, співаючи, і хай співає, граючись, – писав педагог, – у цьому надзвичайно велика потреба у самої дитини, у її дитячого товариства» [1, 25]. Він розглядав спів як один із могутніх засобів формування особистості, розвитку її художніх здібностей. Через пісню В. М. Верховинець прагнув викликати інтерес і любов до музики, відчуття життєвої потреби в ній. Він намагався дати можливість вихованцям за допомогою найдоступнішого для них інструменту – власного голосу – наблизитись до музики так, щоб бути не лише пасивним слухачем, а й активним її виконавцем. Надзвичайна краса і мелодійність українських народних пісень, що супроводжують ігри «Весняночки», сприяють вихованню естетичних почуттів і смаку, естетичного ставлення до дійсності. Завдяки їм вихованці прилучаються до найкращих взірців народної творчості та музичної культури.

Грунтуючись на етнографічному матеріалі, ігри є зразком норм поведінки, мовної, музичної, хореографічної культури українського народу, сприяють засвоєнню його багатих традицій, розвитку національної самосвідомості, гідності, патріотизму, рис національного характеру. Отже, створений В. М. Верховинцем музично-ігровий репертуар для дітей «Весняночка» спрямований на всебічний розвиток особистості – моральний, інтелектуальний, фізичний, естетичний, формування національної культури підростаючого покоління.

Педагогічна спадщина В. М. Верховинця – явище глибоко національне, невід'ємне від історії та культури українського народу. Перейнятий ідеями українського національного відродження, свою педагогічну і мистецьку діяльність він будував на основі складових української культури – фольклору, музичного, хореографічного і драматичного мистецтва. Це зумовило новаторство В. М. Верховинця в багатьох галузях вітчизняної педагогіки і мистецтва. Керуючись принципами застосування етнографічного матеріалу, комплексного використання елементів музичного, хореографічного і драматичного мистецтва, залучення молоді до участі в художніх колективах, 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, хорівий спів. Педагог є визнаним ученим-етнографом, основоположником українського дитячого музично-ігрового репертуару, засновником української хореографічної школи і постановником першого національного балету, організатором художнього колективу нового типу, автором багатьох музичних творів.

Як зразок органічного поєднання педагогічної та етнографічної роботи, музичної, хореографічної та композиторської творчості, діяльність і спадщина В. М. Верховинця мають неперевершене наукове і культурне значення.

Список рекомендованої і використаної літератури

1. Верховинець В. М. Весняночка / Верховинець В. М. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – 342 с.
2. Верховинець В. М. Пісні та романси / Верховинець В. М. – К. : Муз. Україна, 1969. – 71 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1990. – 152 с.
4. Верховинець В. М. Українське весілля / Верховинець В. М. // Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка. – Кн. 1. – К., 1912. – С. 71–168.
5. Верховинець В. М. Хорові твори / Верховинець В. М. – К. : Мистецтво, 1966. – 86 с.
6. Архів Служби безпеки України (АСБ України). – Спр. 47130-ФП. – Арк. 1–162.
7. Бойко А. М. Система педагогічної діяльності В. М. Верховинця / Бойко А. М., Дем'янюк Н. Ю. // Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця : зб. наук. праць. – Полтава, 1999. – С. 3–19.
8. 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.
9. Верховинець Я. В. Василь Верховинець: шлях на Голгофу / Ярослав Верховинець // Пам'ять століть. – 2001. – № 1 (27). – С. 108–122.

10. 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.
11. Верховинець Я. В. Відродження школи народного танцю Василя Верховинця / Ярослав Верховинець // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 40–46.
12. Верховинець Я. В. Про «Весняночку» та її автора / Ярослав Верховинець // Верховинець В. М. Весняночка. – 5-е вид. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 5–20.
13. Верховинець Я. В. Три зустрічі з Василем Верховинцем / Ярослав Верховинець // Музика. – 2000. – № 1–3 (318–320). – С. 24–27.
14. Дем'яно Н. Ю. Василь Верховинець: педагогічна діяльність / Дем'яно Н. Ю. // Рідна школа. – 1999. – № 11. – С. 78–81.
15. Дем'яно Н. Ю. Підпорядкованість педагогічній меті / Н. Ю. Дем'яно // Світло. – 1999. – № 4. – С. 81–83.
16. Дем'яно Н. Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця : монографія / Н. Ю. Дем'яно. – 2-ге вид., виправ. та доповн. – Полтава : ТОВ АСМІ, 2012. – 268 с.
17. Козловський І. С. Співакові, диригенту, композитору / І. С. Козловський // Культура і життя. – 1966. – 11 груд. – С. 4.
18. Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. / М. К. Садовський. – Х. : ДВУ, 1930. – 134 с.
19. Сивкович М. Перший міжнародний / М. Сивкович, Я. Верховинець // Культура і життя. – 1976. – 19 серп. – С. 6.
20. 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.
21. 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.

ІНСТРУКТИВНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ ДО ВИКОНАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАВЧАЛЬНО-ДОСЛІДНИЦЬКИХ ЗАВДАНЬ

Індивідуальні навчально-дослідні завдання можуть виконуватись у різноманітних формах.

1. Підготовка реферату. Перелік орієнтовних тем:

- Педагогічна діяльність В. М. Верховинця
- Засоби формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця
- Хореографічна діяльність В. М. Верховинця
- Впровадження результатів етнографічної діяльності в практичну педагогічну діяльність В. М. Верховинця

- Виховний і розвивальний потенціал рухливої музичної гри В. М. Верховинця
 - Композиторська творчість В. М. Верховинця
2. Розробка та демонстрація сценарію-презентації з використанням українського музично-ігрового репертуару (з використанням музичних записів, іншого ілюстративного матеріалу тощо).
 3. Укладення пакету з методичним матеріалом для забезпечення музично-ігрової діяльності дітей.
 4. Підготовка і проведення зі студентами академічної групи рухливої музичної гри з репертуарно-методичного посібника «Весняночка». Наприклад: «Гляньте всі» (№ 4); «Ладки, ладусі» (№ 5); «Сорока-ворона» (№ 9); «Котик Мурчик» (№ 11); «Іде коза рогата» (№ 16); «Труби, Грицю, в рукавицю» (№ 31); «Весна зиму проганяє» (№ 35); «А вже весна» (№ 38); «Качка впірнає» (№ 45); «Ой, вийтеся, огірочки» (№ 46).

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

Тестові завдання 1

1. В. М. Верховинець увійшов в історію української національної культури як видатний:
 - а) музикознавець, педагог, диригент, етнограф, хореограф;
 - б) драматичний актор;
 - в) піаніст і скрипаль.
2. Провідною ідеєю творчості В. М. Верховинця є:
 - а) музично-естетичне виховання підростаючого покоління;
 - б) формування національної культури молоді;
 - в) активізація інтелектуального потенціалу особистості.
3. Основою діяльності і спадщини В. М. Верховинця є складові національної культури:
 - а) народна пісенна і поетична творчість;
 - б) світський і церковний спів;
 - в) фольклор, музичне, хореографічне і драматичне мистецтво.
4. Творча і педагогічна діяльність В. М. Верховинця поділяється на основні:
 - а) два періоди;
 - б) три періоди;
 - в) чотири періоди.
5. Період музично-театральної роботи педагога характеризується:
 - а) активною педагогічною діяльністю;
 - б) етнографічно-дослідницькою роботою;
 - в) культурно-пропагандистською діяльністю.

Тестові завдання 2

1. Останньою стадією підготовки до створення «Жінхорансу» є написання:
 - а) «Теорії українського народного танцю»;
 - б) «Українського весілля»;
 - в) «Весняночки».
2. Новаторство В. М. Верховинця полягає у:

- а) створенні балету «Пан Каньовський»;
 - б) написанні хорového твору «На стрімчастих скелях»;
 - в) організації капели «Чумак».
3. Педагогічну діяльність В. М. Верховинець розпочав у:
- а) Полтавському інституті народної освіти;
 - б) Трудшколі імені І. Котляревського в Полтаві;
 - в) народних школах сіл Угриново і Бережниці Калуського повіту Галичини.
4. Основою всієї творчості педагога є його:
- а) хормейстерська діяльність;
 - б) етнографічно-дослідницька робота;
 - в) хореографічна діяльність.
5. Автором якого з музичних творів є В. М. Верховинець:
- а) «Пролісок», сл. П. Тичини;
 - б) «Дрімає білий ліс», сл. М. Рильського;
 - в) «Жайворонок», сл. Є. Баратинського.

Тестові завдання 3

1. До якого періоду діяльності педагога належать дослідження української народної хореографії?
- а) учителювання в народних школах Галичини;
 - б) педагогічної діяльності у вищих навчальних закладах;
 - в) театральної музично-виховної та етнографічно-дослідницької діяльності.
2. Досліджуючи народне хореографічне мистецтво, В. М. Верховинець:
- а) записав і дав назви всім народним танцювальним рухам;
 - б) обґрунтував педагогічне значення народної гри;
 - в) проаналізував особливості походження і розвитку народних весільних мелодій.
3. В останній період творчості педагога (1930–1938):
- а) досліджено український весільний обряд;
 - б) створено дитячий музично-ігровий репертуар;
 - в) організовано «Жінхоранс».
4. Чим відрізнялось «Українське весілля» від записів інших етнографів?
- а) повним викладенням сценарію обряду;
 - б) наявністю музичного матеріалу;
 - в) наведенням поетичного тексту весільних пісень.
5. Яку назву має збірка рухливих музичних ігор і пісень В. М. Верховинця?
- а) «Жінхоранс»;
 - б) «Весняночка»;
 - в) «Ми дзвіночки».

Тестові завдання 4

1. Що не належить до засобів формування національної культури молоді в спадщині В. М. Верховинця?
- а) хоровий спів;
 - б) декоративно-ужиткове мистецтво;
 - в) танець.
2. У праці «Українське весілля»:

- а) систематизовано й узагальнено творчі здобутки української нації в галузі хореографічного мистецтва;
 - б) проаналізовано особливості походження і розвитку українських обрядових пісень;
 - в) обґрунтована педагогічна доцільність рухливої музичної гри.
3. Який із творчих здобутків В. М. Верховинця є науково-теоретичною працею?
- а) «Триколінний гопак»;
 - б) «Пан Каньовський»;
 - в) «Теорія українського народного танцю».
4. Хорові твори В. М. Верховинця відзначаються:
- а) суто національним характером;
 - б) тенденцією до дисонансового звучання;
 - в) суворим хоральним стилем.
5. Репертуарно-методичний посібник «Весняночка» побудований на:
- а) власних авторських творах В. М. Верховинця;
 - б) творах українських композиторів;
 - в) на народнопісенному матеріалі, власних авторських творах В. М. Верховинця і творах українських композиторів.

Тестові завдання 5

1. У «Теорії українського народного танцю» В. М. Верховинець:
- а) написав музичний супровід українським народним танцям;
 - б) заснував новий сценічний жанр – театралізовану пісню;
 - в) запропонував методику опанування українського народного танцю.
2. Український весільний обряд педагог записав:
- а) у селі Старий Мізунь Станіславського воєводства Галичини;
 - б) у селі Шпичинці Сквирського повіту на Київщині;
 - в) у селі Яреськи на Полтавщині.
3. В. М. Верховинець є автором:
- а) струнних квартетів;
 - б) революційних масових пісень;
 - в) фортепіанних творів.
4. У «Весняночці» розроблені такі засоби формування національної культури молоді:
- а) фольклорні зразки і декоративно-ужиткове мистецтво;
 - б) рухлива музична гра та театралізована пісня;
 - в) хореографія та обрядове дійство.
5. Рухлива музична гра передбачає поєднання:
- а) музичного, драматичного та образотворчого мистецтва;
 - б) музичного, хореографічного та образотворчого мистецтва;
 - в) музичного, хореографічного та драматичного мистецтва.

Ключі до тестових завдань

Тестові завдання 1:

1 – а); 2 – б); 3 – в); 4 – в); 5 – б).

Тестові завдання 2:

1 – в); 2 – а); 3 – в); 4 – б); 5 – б).

Тестові завдання 3:

1 – в); 2 – а); 3 – в); 4 – б); 5 – б).

Тестові завдання 4:

1 – б); 2 – б); 3 – в); 4 – а); 5 – в).

Тестові завдання 5:

1 – в); 2 – б); 3 – б); 4 – б); 5 – в).