

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ДЕРЖАВНОГО АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ЯК ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – простежити історико-культурні передумови створення та функціонування одного з перших в Україні державних танцювальних ансамблів, як збирача та популяризатора фольклорного танцю і репрезентатора його у сценічному варіанті. **Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети використовувалися наступні методи: історико-аналітичний для вивчення історичних, мистецтвознавчих і культурологічних джерел і літератури, пошуково-теоретичний для збирання матеріалів, які підтверджують авторські висновки даної статті. **Наукова новизна** обумовлена метою, завданнями і проблематикою дослідження, пов'язаного з виявленням культурно-історичних передумов створення Державного ансамблю танцю України як форми популяризації народних танців, які в значній мірі збагатили і національне хореографічне мистецтво. **Висновки.** Після визнання у другій половині 30-х років у країні професійних гуртів, як основної форми репрезентації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів в Україні. Одним з перших у 1937 році було створено Державний ансамбль танцю, який з роками все більше набував рис професіоналізму і став одним з кращих в країні, вносячи відчутно частку у розвиток національного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: українська народна творчість, танцювальне мистецтво, класичний танець, етнографічні цінності, професійний танцювальний ансамбль, акторсько-танцювальна імпровізація, театралізована хореографічна образність, концертна програма, народно-сценічний танець.

Рой Евгений Евгеньевич, доктор исторических наук, профессор, профессор Научно-исследовательского института Киевского национального университета культуры и искусств

Історико-культурні передумови створення Державного ансамблю танцю України як форми репрезентації національного мистецтва народної хореографії

Цель статьи - проследить историко-культурные предпосылки создания и функционирования одного из первых в Украине государственных танцевальных ансамблей, который должен был не только собирать и популяризировать фольклорные танцы, но и представлять их в сценическом варианте. Проанализировать организационный и творческий процесс в первые годы его существования и выявить роль балетмейстера П.Вирского в определении курса художественного коллектива на сохранение национальных культурных ценностей, которые являются неисчерпаемой сокровищницей, из которой питается национальное хореографическое искусство. **Методология исследования.** Для достижения поставленной цели использовались следующие методы: историко-аналитический для изучения исторических, искусствоведческих и культурологических источников и литературы, поисково-теоретический для сбора материалов подтверждающих авторские выводы данной статьи. **Научная новизна** работы обусловлена целью, задачами и проблематикой исследования, связанного с выявлением культурно-исторических предпосылок создания Государственного ансамбля танца Украины как формы репрезентации, а также поиска и сохранения народных танцев, которые в значительной степени обогатили и национальное хореографическое искусство. В статье впервые делается анализ ранних концертных программ коллектива. **Выводы.** После признания во второй половине 1930-х годов в стране профессиональных трупп, как основной формы репрезентации народного танцевально-песенного искусства, стала ощутимой тенденция к созданию сети профессиональных танцевальных коллективов в Украине. Одним из первых в 1937 году был создан Государственный ансамбль танца, который возглавили П. Вирский и М. Болотов. Из года в год коллектив все больше приобретал черты профессионального ансамбля и становился одним из лучших в Украине, внося свою лепту в развитие национального хореографического искусства.

Ключевые слова: украинское народное творчество, танцевальное искусство, классический танец, этнографические ценности, профессиональный танцевальный ансамбль, актерско-танцевальная импровизация, театраллизованная образность, концертная программа, народно-сценический танец.

Roy Yevgeny, doctor of historical sciences, professor, Professor at the Research Institute of the Kyiv National University Culture and Arts

Historical and cultural prerequisites for the creation of a state ensemble dance of Ukraine as a form of representation of national art of folk choreography

The purpose of the article is to trace the historical and cultural preconditions for the creation and functioning of one of the first state dance ensembles in Ukraine, which was supposed to not only collect and popularize folk dance but also represent it in a scenic version. Analyze the organizational and creative process in the early years of its existence and identify the role of choreographer P. Virsky in defining the course of the artistic team to preserve national cultural values, which is an inexhaustible treasury, which nourishes national choreographic art. **The methodology** of the research - to achieve the goal, the following methods were used: analytical and historical for the study of historical, cultural and cultural sources and literature, search-theoretical for the collection of materials confirming the author's conclusions of this article. **Scientific Novelty.** The results obtained are due to the goal, tasks and problems of the study related to the identification of cultural and historical prerequisites for the creation of the State Dance Ensemble of Ukraine as a form of representation of folk dances, which have greatly enriched national choreographic art. The article analyzes the early concert programs of the collective for the first time. **Conclusions.** After the recognition in the second half of the 30-ies in the country of professional groups, as the main form of representation of folk song dance art became a tangible tendency to create a network of professional dance groups in Ukraine. One of the first in 1937 was the State Dance Ensemble, headed by P. Virsky and M. Bolotov. This collective since the first years of its existence has become one of the best in Ukraine, contributing to the development of national ballet art.

Key words: ukrainian folk art, dance art, classical dance, ethnographic values, professional dance ensemble, actor-dance improvisation, tetralized imagery, concert program, folk-stage dance.

Актуальність теми дослідження. У середині 30-х років активізувалося музичне і пісенно-танцювальне мистецьке життя в Україні. Цьому в значній мірі сприяли постанови державних органів і різноманітні заходи-огляди, фестивалі, Декади, тощо. Помітно поживалася робота аматорських танцювальних колективів, які суттєво поповнили професійні державні ансамблі танцю і не лише цивільні, але й військові. Перші виступи Державного ансамблю танцю України переконливо довели, що народився справді мистецький колектив, спроможний палкою мовою танцю говорити про вдачу і духовну красу українського народу та його культуру.

Аналіз основних досліджень і публікацій. За радянських часів та за роки незалежності України з'явилося чимало наукових студій присвячених розкриттю загальної картини становлення і розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва, яке базувалося на фольклорному матеріалі, ролі балетмейстерів у цьому процесі. Зокрема відчутний внесок зробили Г. Боримська, В. Верховинець, А. Гуменюк, Н. Дем'янюк, Ю. Станішевський, Б. Кокуленко, В. Литвиненко, Ю. Вернигор, Є. Рой та інші. Щоправда, у своїй більшості всі вони лише фрагментарно торкалися питань пов'язаних з тематикою статті. Суттєву групу джерел складають архівні та нормативні документи, що становлять основу державного регулювання процесу формування національного народно-танцювального мистецького життя в країні.

Виклад основного матеріалу. Новий, особливо значний етап в історії розвитку народного танцювального мистецтва, започатковує середина 1930-х років, коли було взято курс на його професіоналізацію. У культурно-мистецькому житті країни почав повільно вщухати період експериментів, гострої полеміки з традиціями, змагання мистецьких напрямків. На зміну йому приходив період наполегливих шукань у сфері народної хореографії з відтінком сценічного реалізму у композиційних постановках, плідного розвитку і популяризації народної творчості. Саме в цей час український танцювально-пісенний фольклор з елементами традиційної ігрової культури у сценічному варіанті впевнено вступав у пору своєї художньо-естетичної зрілості. У творчих колективах почала активно поширюватися національна тематика. В країні проводяться огляди народних талантів, Декади літератури і мистецтва у Москві. Кожна республіка у своїх сценічних постановках намагається виявити неповторне, властиве лише її національним традиціям.

Звісно, говорячи про здобутки українського народно-хореографічного мистецтва у зазначений період, необхідно сказати, що вони мають тісний зв'язок з кращими досягненнями у галузі національної хореографії на зламі 20-30-х років минулого століття, коли починає утверджуватися і розвиватися хореографічне мистецтво, виразно окреслюються його характерні риси та особливості, пов'язані з глибоко народними й реалістичними виконавськими традиціями українського сценічного мистецтва. Вже тоді, незважаючи на всю калейдоскопічну пістрявість пошуків, цей різновид національної хореографії помітно виходив на шлях народності та реалізму, створюючи значні за своїм ідейно-художнім змістом балетно-оперні полотна («Пан Каньовський», муз. М.Вериківського, «Тарас Бульба», муз. М.Лисенка тощо), в яких одним з головних виражальних засобів були невичерпні джерела національного танцювального фольклору.

З метою формування національної культури широкі народні маси засобами мистецтва в хореографії В.Верховинець готував етнографічний ансамбль «Жінхоранс» для виступів у танцювально-пісенному жанрі. Свідченням цього є, наприклад, рецензія в газеті «Більшовик Полтавщини» від 15 червня 1930 року, в якій наголошувалося, що, вітаючи на сцені театру кожен народний балет – іспанський, мексиканський, шотландський тощо, ми не помічаємо, що в нас під боком є свій народний балет – український... «Метелиця», «Віз», «Журавлина», «Шевчик» жіночого ансамблю – це художньо-мистецька обробка народного танцю, популяризація здорової розваги, матеріал для майбутніх творів майбутнього українського балету[10, 3]. Завдяки натхненій праці та майстерності свого керівника «Жінхоранс» поступово перетворився на високопрофесійний самобутній мистецький колектив, який отримав за свій професіоналізм державний статус «Капелла» [5, 85]. Високу оцінку виступом колективу давали спеціалісти хореографам П.Вірський, Л.Жуков, О.Соболь тощо, вважаючи, що з його появою настало бурхливе сходження українського національного народного мистецтва[8, 30]. Справжнім тріумфом українського народно-танцювального мистецтва закінчився Перший міжнародний фестиваль фольклорного танцю в Лондоні у 1935 році. Серед запрошених були і артисти з України.

Поставлений В.Верховинцем і Л.Жуковим «Триколінний гопак», складався з двох частин – «Козачка» і «Гопака». Виступ українських танцюристів мав надзвичайний успіх, про що свідчила перша премія, золота медаль і оцінка у лондонській пресі. Зокрема, газета «Times» від 18 липня 1935 року писала: «Все це було новим для нас. Українські танцюристи виконували «Гопак» з такою професійною майстерністю, що сколихнули публіку, розпалили її ентузіазм. Ми побачили, який вплив мають народні танці на балет, хоча, незважаючи на їх віртуозність, це, по суті, були народні танці [6, 15-16].

Переможне повернення українських артистів на Батьківщину супроводжувалось численними творчими звітами перед трудящими Києва, Ленінграду і Москви. Концертні виступи в столиці було зафіксовано на кіноплівку, що дозволило численній глядацькій аудиторії різних регіонів країни побачити славнозвісний «Триколінний гопак». Визнання українського народно-танцювального мистецтва на поважному міжнародному танцювальному форумі, в якому брали участь представники вісімнадцяти європейських країн, мало величезне значення, бо засвідчило перспективність розвитку національної хореографії та забезпечувало необхідні передумови для створення на державному рівні професійних танцювальних гуртів. Саме вони мали нести у маси самобутню народно-танцювальну культуру, підносячи її на високий професійний рівень [9, 82].

Безпосереднє відношення до професіоналізації українського народно-сценічного танцювального мистецтва мала Перша декада української літератури та мистецтва в Москві 1936 року. В рамках цього комплексного заходу взяли участь артисти балету Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, які не просто захопили глядачів, а й приголомшили їх своєю грандіозною емоційною наснагою, виконуючи «Лондонський гопак» у хореографічній мізансцена опери Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Іншим мистецьким колективом, виступ якого позначився глибокою увагою столичної публіки до жанрових стильових особливостей опери М.Лисенка «Наталка-Полтавка», був етнографічний колектив «Жінхоранс», який виконав обрядові танці та хороводи [7, 32]. Народна хореографія цих театральних постановок вирізнялась великим смаком і тактом. Для шанувальників оперного мистецтва масштабна танцювально-сценічна інтерпретація стала художнім відкриттям. Висока майстерність танцюристів захоплювала присутніх в залі. Їх танець був доступним і народним без будь-якого примітивізму, а танцювально-фольклорні елементи несли в собі водночас глибоку силу і постійну емоційність [12].

Запальні танці («Гопак». «Козачок») у виконанні київських танцюристів помітно збагатили виставу, змінивши уявлення про танцювальний фольклор як про «неповноцінне мистецтво», придатне лише для «звесеління простого люду», вцент розбивши цю принизливу, неправомірну для українського народно-танцювального мистецтва гіпотезу.

Завдяки змістовній музиці сценічним персонажам вдається відтворити багатогранні життєво правдиві образи героїв різних соціальних прошарків тогочасного суспільства. Кожен пластично-образний рух артистів, кожен соковитий з національним колоритом танець були усвідомленими та дуже виразними, сповненими справжнім національним духом і відповідали характеру української народної хореографії. На сцені діяли живі люди зі своїми емоційними почуттями, хвилюваннями, пристрастями. При цьому Павло Вірський і його соратник по балетмейстерській роботі на оперній сцені Микола Болотов, пам'ятаючи рекомендації своїх кумирів--постановників українських народних танців, своє основне завдання бачили у тому, щоб протиставити «стилізованим», «псевдонародним» танцям дійсно народні. А тому танцювальні сцени в опері «Запорожець за Дунаєм» митці будували на автентичному етнографічному матеріалі народно-танцювального фольклору, на що їх надихнула творчість досвідченого українського етнографа і мистецтвознавця В.Верховинця та балетмейстера-постановника М. Соболя.

Танцювальні мізансцени в цій виставі були справжнім відкриттям в українській народній хореографії, в якій були сконцентровані її найкращі риси, зокрема героїка, виняткова емоціональність, віртуозність та звитяга чоловічого танцю, граціозність, плавність і жіночність дівочого танцю. Їх правдиве сценічно-образне відтворення у театралізовано-фольклорній формі стало можливим завдяки вивченню численних існуючих у народі варіантів того чи іншого танцю, його окремих виконавських елементів, що дозволило віднайти серцевину, їх етичну і естетичну сутність, в основі яких є стрижень – емоція і думка театралізованих ігрових епізодів. Тобто танець вже не зображував, а відтворював стан сценічних героїв і глибину їх характерів, перетворюючись у художньо-образний танець.

Розмаїття барв у танцях, майстерність артистів у виконанні карколомних стрибків та інших складних танцювальних елементів з козацьких народних ігор, їх виняткова техніка у вправах із шаблями, винахідливість і віртуозність створювали на сцені різні за емоціональним змістом, дійсно народні та правдиві танцювальні картини, в яких відтворювався характер волелюбного народу України. У цих танцях балетмейстер продемонстрував чудові знання не тільки народного, але і «театралізованого акробатичного» танцю, уміння розкрити виразні можливості пластичних рухів.

Введення в оперну виставу нового принципу постановки народних танців дозволяло Павлу Вірському розвивати традиції українського народно-танцювального мистецтва, за збереження яких боролися передові діячі національної культури (В. Верховинець, В.Литвиненко, М. Соболю тощо). Новизна його принципу постановки танцювальних сцен приховувалася в тому, що балетмейстер відбирав з них найхарактерніші складові, органічно поєднував їх з елементами класичного та навіть в окремих епізодах і спортивного танцю та ігрової народної культури. Суттєво ускладнивши технічне виконання, митець робив їх естетично привабливішими для візуального сприйняття. В результаті виходив танець стилізований під народний, який у хореографічному мистецтві підпадав під категорію характерний. Складні рухи, пластика тіла, міміка танцюристів вражаюче діяли як на глядацьку аудиторію, так і на виконавців, дуже правдиво передаючи епоху сценічної дії вистави.

Поставлені режисером у творчому тандемі з балетмейстером танцювальні сцени в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» на київській сцені, їх вирішення у хореографічних мізансценах спектаклю мали суттєве значення для розвитку українського національного оперного мистецтва. Павло Вірський став одним з основоположників національно-характерної традиції вирішення танцювальних епізодів в оперній виставі. В першу чергу, це проявлялося завдяки такій важливій якості, як театральність мислення, манері стилізації фольклору, на якому він був вихований і, звісно ж, яскравість автентичних національних костюмів і декорацій, котрі додавали натуралізму сценічній дії [11].

Грандіозний успіх цих чудових танцювально-сценічних картин наочно продемонстрував не лише постановочну винахідливість і тонкий художній смак балетмейстерів з їх інтересом до потенціальних резервів національного танцювального фольклору, але і професійне знання законів народно-сценічної хореографії. Цей спектакль викликав широкий резонанс у суспільстві, привернувши значну увагу до українського народно-танцювального мистецтва. Висока виконавська майстерність професійних артистів

балету, професіоналізм хореографів, театралізація народного танцю стали, на думку спеціалістів, ще одним додатковим виразним елементом національного хореографічного мистецтва, а також сприяло популяризації фольклорного танцю на теренах України [16, 352].

Посилений інтерес до невикористаних скарбів української народної творчості, в якій приховувалися справжні риси національного народно-сценічного танцювального мистецтва, вилився у січні 1937 року в суспільний диспут «За справжній народний танець», який розгорнувся за ініціативою Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР та прогресивної української інтелігенції на сторінках газети «Більшовик». Переважна більшість «газетних диспутантів» ратувала за відродження дійсно українського фольклорного танцю, за його очищення від «псевдонародності». Газетна хроніка зберегла відголоски сперечань в процесі обговорення. Апофеозом дискусії стало її продовження в іншому форматі, а саме на Українській хореографічній конференції, в якій брали участь мистецтвознавці, етнографи, історики, культурологи і балетмейстери-практики майже з усіх регіонів України. Серед її активних учасників були В. Верховинець, П. Вірський, М. Болотов, Т. Демпель, Л. Жуков, В. Литвиненко, М. Соболев, М. Фореггер тощо.

Одним з найактивніших поборників «чистоти» українського народного танцю був В. Верховинець, який наголошував на бережливому ставленні до його джерел, на «засмічванні» та спотворенні його лексики «чужорідними рухами» і недопустимість цього явища. Він був одним з ініціаторів створення державного танцювального колективу, який зміг би бути своєрідною кафедрою національного танцювального фольклору, який мав понести на крилах українського танцю в близьке і далеке зарубіжжя народне мистецтво, сприяючи розвитку і популяризації національної культури серед численної глядацької аудиторії та передачі їй духовні цінності українського народу.

Уболіваючи за збереження і чистоту справжнього національного народно-танцювального мистецтва, М. Болотов, охарактеризувавши тогочасний стан його розвитку, вказав на необхідність його всілякої підтримки і популяризації в суспільстві в ім'я відродження української національної культури [15].

Діаметрально протилежної думки дотримувався харківський балетмейстер М. Фореггер, який багато років був прихильником класичної школи, але поступово почав відходити від академічного танцю, вважаючи його перепоною природному висловленню засобами хореографічної пластики, міміки і рухів людських почуттів. Він представив учасникам конференції свою концепцію пластики танцю. В її основі були не нові хореографічні форми, а вільна пластика тіла, виховання з допомогою мистецтва танцю гармонійно-розвиненої людини зароджуючого суспільства.

Децю іншої точки зору дотримувалася солістка Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Т. Демпель, яка, не погоджуючись з його думкою, по-іншому бачила перспективи народної хореографії, основою якої мав би бути саме самобутній народний сюжетний танець. Обґрунтовуючи свою концепцію, вона розповіла про організацію на базі їхнього театру спеціального науково-методичного центру, метою якого було збирання і глибоке та всебічне вивчення культурних цінностей українського танцювального фольклору, ініціатором створення якого був Павло Вірський. Саме на його базі була сформована група ентузіастів, виконавців народних танців. Серед талановитої молоді були популярні на той час артисти київського балету з чудовою школою класичного танцю (О. Бєлов, О. Бердовський, А. Іващенко, А. Жмарьова, Г. Лерхе, Г. Светлова, О. Сегаль, М. Сивкович, О. Соболев, Н. Федотова та ін.). Дехто з них вже прославився, беручи участь у Міжнародному фестивалі фольклорного танцю в Лондоні, з якого вони повернулися з тріумфом [2, 9]. Ці танцюристи склали кістяк артистів, які пізніше успішно виступали і у багатьох виставах на київській сцені з сюжетом на народну тематику. Діячі оперного і балетного мистецтва подивились на це й з позиції розширення можливостей використання цього симбіозу народного і класичного танців, як на нове джерело оновлення своїх вистав.

Низка розбіжностей у поглядах на проблеми використання шляхів розвитку танцю в Україні та використання національної народної творчості у сценічно-танцювальному мистецтві ледь не спричинила розкол учасників дискусії навколо процесу створення національного танцювального колективу. Об'єднуючим виявився виступ балетмейстера М. Соболя, який, вислухавши різні точки зору присутніх диспутантів на перспективи розвитку української народної хореографії, «дипломатично» звернув увагу на існування фактично двох підходів учасників полеміки, а саме у ставленні до національної народної творчості, яку має нести в маси зі сценічних майданчиків новостворений мистецький колектив. Це творче об'єднання повинно було стати своєрідним містком між професійною і народною хореографією [2, 8].

Цим адептам фактично дав бій Павло Вірський, відстоюючи свою конфронтаційну позицію, а саме, вбачаючи сценічні перспективи народної творчості в театралізації танцювального фольклору, ув'язуючи свій аргумент з оперно-балетним мистецтвом, якому він віддав багато років, виступаючи в ролі як танцівника, так і балетмейстера-постановника. Зокрема, митець наголошував на тому, що український балетний театр помітно вирає, якщо багатства народної хореографії «увільнються» в нього, бо саме вони є підживлюючим середовищем для створення балетних вистав, в яких хореографи-постановники знаходять танцювально-образний матеріал, характерний для того чи іншого історико-культурного періоду. При цьому він не обминув і тріумфальний успіх опери «Запорожець за Дунаєм» та задіяних в ній танцюристів, які були органічною складовою національного художньо-образного спектаклю, репрезентуючи народно-танцювальне мистецтво на сцені Большого театру в Москві [1, 5].

Під час свого виступу він підтримав прихильників першої точки зору в частині необхідності популяризації збереженої народно-танцювальної культури, подаючи це крізь призму ансамблевої форми

танцю, але в той же час митець вказав і на необхідність показу нового, естетично не менш привабливого, відшукуючи джерела новостворених сценічних композицій як у фольклорному танці, так і в народному мелосі та навіть і в образотворчому мистецтві, щоб створений український народний танець виглядав достеменно та сприймався глядачами як його власне творіння. А на завершення, підсумовуючи сказане, Павло Вірський впевнено наголосив, що у фольклорних сюжетах приховуються можливості нових пошуків танцювальності, а майбутній танцювальний колектив не повинен просто копіювати будь-яке першоджерело, тому що для глядачів повинен зі сцени у видовишно-театралізованій формі передаватися емоційний імпульс, який і надихнув народ на створення українського танцю.

У процесі палких дискусій все ж намітилася перспектива публічного показу танцювального дійства в сценічному варіанті на основі народної творчості та з'явилася пропозиція котра була підтримана всіма присутніми, створити на державному рівні професійний мистецький колектив, який мав би бути не лише осередком вивчення та популяризації серед широких народних мас як українських, так і танців інших народів, але й носієм української культури у світі.

У квітні 1937 року документом Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР було створено Державний ансамбль народного танцю України, керівництво яким доручили Павлу Вірському і Миколі Болотову. Передумовами його організації була велика підготовча робота і студіювання національного фольклору. В цьому мистецькому колективі простежувалося бажання митців відтворити у танцювально-образній формі картини минулого і сучасного життя народу, людські почуття, подаючи це крізь призму народних мелодій, танців і пісень. Поступово у народно-сценічних хореографічних постановках тогочасного танцювального ансамблю все чіткіше вимальовувалися основні теми – любов, героїка і праця. А ансамблева форма репрезентації українського народно-сценічного танцювального мистецтва почала набувати масштабності. Про це свідчить поява вже у передвоєнні роки декількох нових професійних і аматорських творчих колективів, виконавським взірцем для яких ставав один з найкращих танцювальних колективів – Державний ансамбль танцю України нині – Національний академічний, заслужений ансамбль танцю ім. П. Вірського.

Література

1. ЦДАМЛМ України. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П.Вірського Міністерства культури УРСР. Ф. 643, оп. 1, спр. 715, од. зб. 67, арк. 15; 5.1 оп. 4, од. зб. 72, арк. 1; 5.2 оп. 1, од. зб. 1, арк. 20;
2. Архів Я.В. Верховинця. Спогади Соболя О. С.8-9.
3. Архів Я.В. Верховинця. Неопубліковані матеріали, що готувалися до друку в 1930-ті роки. 12 с.
4. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. К.: Мистецтво. 1974. 134 с.
5. Верховинець Я.В. Василь Верховинець-етнограф//Народна творчість та етнографія. 2008. № 5. С.82-91.
6. Верховинець Я.В. В.М.Верховинець. «Нариси про життя і творчість. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. К.: Муз. Україна,1990. С.13-35.
7. Верховинець В.М. Про фольклор в опері «Наталка-Полтавка». Оперне видовище на 3 дії. К.,1936. С. 35.
8. Городинский В. «Запорожец за Дунаем». Правда. 1936. 13 березня.
9. Дем'яно Н. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В.М. Верховинця. Полтава: ТОВ «АСНІ», 2012. 268 с.
10. Капельгородський П. Концерти «Жінхорансу». Більшовик Полтавщини. 1930. 15 червня. С. 3.
11. Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.,1985. 223 с.
12. Пролетарська правда. Перлини народної творчості. 1936. 18 березня.
- 13.Сивкович М. Триколінний гопак на біс. Культура і життя. 1976. 19 серпня. С. 6.
14. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. К.: Рад. школа, 1969. 100 с.
- 15.Фореггер М. Актуальні проблеми хореографії . Більшовик. 1937. 5 лютого

References

1. TsDAMLM of Ukraine. State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR P.Virsky, Ministry of Culture of the Ukrainian SSR. F. 643, op. 1, sp. 715 units save 67, ark. 15; 5.1 op. 4 units save 72, ark. 1; 5.2 op. 1, unit save 1, arc 20 [in Ukrainian].
2. Archive Ya.V. Verhovinintsa Memoirs of Soble O. P.8-9[in Ukrainian].
3. Archive Ya.V. Verhovinintsa Unpublished materials that were preparing for printing in the 1930s. 12 sec. [in Ukrainian].
4. Borimskaya G. (1974). Gems of Ukrainian Dance. K. : Art [in Ukrainian].
5. Verkhovynets, Y.V. (2008). Vasyl Verkhovitsy-ethnographer. Folk art and ethnography, 5, 82-91 [in Ukrainian].
6. Verkhovynets, Y.V. (1990). V.M. Verhovitsyn Essays on life and work. Verhovinets V.M. Theory of Ukrainian folk dance. K: Muz Ukraine, 13-35 [in Ukrainian].
7. Verkhovynets, V.M. (1936). About folklore in the opera "Natalka-Poltavka". Opera sight for 3 acts. K. [in Ukrainian].
8. Gorodinsky, V. (1936). "Zaporozhets behind the Danube". Truth. March 13 [in Ukrainian].
9. Demyanko, N. (2012). Formation of the national culture of youth in the pedagogical heritage V.M. Verhovinintsa Poltava: ASNI Ltd. [in Ukrainian].
10. Kapelgorodsky, P. (1930). Concerts "Zinhohrance". Bolshevik of the Poltava region. June 1930. C.3. [in Ukrainian].
11. Pasyutinskaya, V. (1985). The Magic World of Dance. M., 1985 [in Russian].
12. The proletarian truth. (1936). Pearls of folk art. March [in Ukrainian].
13. Sivkovich, M. (1976). Criticale hawk beats. Culture and life. August 19th, C.6 [in Ukrainian].
14. Stanishevsky, Yu. (1969). Choreographic art. K. : Rad. School [in Ukrainian].
- 15.Forregger, M. (1937). Current problems of choreography. Bolshevik February 5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.11.2018 р.