

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Литвиненко Віктор Андрійович

УДК 793.31+792.83](477)

**ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
ТА ЇЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ В ТЕАТРІ ТАНЦЮ
ПАВЛА ВІРСЬКОГО**

**26.00.01 – Теорія та історія культури
Мистецтвознавство**

**Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

-

В. А. Литвиненко

Науковий керівник: Рой Євгеній Євгенійович, доктор історичних наук,
професор

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Литвиненко В. А. **Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського.** – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія й історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2017.

Структура роботи обумовлена загальною концепцією, логікою розкриття означеної проблеми, її змістом, метою та поставленими науковими завданнями дослідження, яке побудовано за хронологічно-проблемним принципом.

У Вступі обґрунтовано актуальність досліджуваної теми, об'єкт і предмет дисертаційної роботи, завдання, методологічні засади, визначено й розкрито наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, вказано форми її апробації й публікації положень дослідження, умотивовано структуру роботи.

У першому розділі проаналізовано праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, архівні матеріали, періодику, які під різним кутом зору розкривають процес розвитку української народно-хореографічної культури. Окресливши науково-теоретичну й методологічну парадигму вивчення проблеми, яка ґрунтується на загальних і спеціальних методах пізнання в галузі мистецтвознавства, у роботі уточнюються і доповнюються терміни й поняття, серед яких базовими є «театр танцю», «музично-хореографічна театральна драматургія», «хореографічний симфонізм і поліфонія», «театральна образність» та ін., розглядаються шляхи формування народно-сценічного танцювального мистецтва в Україні. Констатовано, що все це сприяло дослідженню процесів трансформації народного танцю, який як поліфункціональне явище виступає одночасно потужним акумулятором танцювального фольклору і його складової народно-ігрової культури, естетичних цінностей, засобом ідеологічно-виховного впливу, а також реалізації рекреаційних потреб людини й

суспільства та висвітленню питань, що раніше не розглядали в мистецтвознавчому аспекті.

У другому розділі в хронологічній послідовності аналітично розглянуто етапи становлення й розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва та зародження його ансамблевої форми, місце і роль балетмейстера-постановника Павла Вірського у створенні Державного танцювального ансамблю України. Виявлено, що вже в перших його народно-сценічних постановках були репрезентовані культурно-мистецькі традиції окремих етнічних груп населення України. Встановлено, що його народно-сценічний танець є академізованою мистецькою формою, в якій процес академізації відбувався шляхом синтезування елементів народної і класичної хореографії. Доведено, що фахово реставруючи унікальні зразки театралізовано-танцювального фольклору як безцінну джерельну базу розвитку сценічно-хореографічної культури народу, Павло Вірський неухильно дотримувався першопочаткових принципів його побудови.

Сценічно-хореографічний досвід Павла Вірського в контексті розвитку видовищних форм проаналізовано в третьому розділі. Уміле поєднання автентики багатьох фольклорних традицій з новими сценічними формами сприяв появі театралізованих хореографічно-образних постановок. Акцентовано увагу на тому, що тенденції розвитку народно-танцювального мистецтва відомого балетмейстера свідчать про жанрове розмаїття та змістовну оригінальність, а сюжетний танець презентовано широким спектром сценічних форм, що своїми специфічними пластичними засобами створювали конкретне сценічне дійство.

У дисертації встановлено, що створення сюжетного танцю супроводжувалось багатою палітрою виражальних засобів, одними з яких, передусім, є лексична мова танцю, котра уособлює національні особливості народу, і композиційний малюнок, який створюється і розвивається за законом драматургії, переходячи з більш простого у більш складний. У танцювальних постановках Павла Вірського сюжетний танець часто несе в собі як

орнаментальний, так і ігровий характер, розкриваючи національний колорит хореографічної постановки митця в його авторському театрі народного танцю, який у процесі розвитку тяжіє до театрально-драматичного жанру більш, ніж до театру балетного.

У роботі відзначено, що, створюючи театралізовано-хореографічну міні-виставу, динамічно розвиваючи її зміст і вкладаючи своє хореографічно-образне бачення, балетмейстер намагався в зовнішніх пластичних формах передати не тільки емоційно-душевний стан, але й образний характер сценічного персонажа. Це було можливо завдяки тому, що кожний танцювальний рух митець створював у тій формі, яка найвиразніше розкривала внутрішній стан.

У дослідженні доведено, що в результаті пошуків нових форм та експериментальних структур хореографічних постановок Павлу Вірському вдалося розширити жанрові кордони української народної хореографії, наблизивши їх до стилю вистави. Застосовуючи у своїх театралізованих міні-виставах хореографічну поліфонію та метод симфонічного письма, балетмейстер створював танцювальні постановки принципово нової якості: у них яскравіше й глибше розкривалася тема, ідейний задум і драматургія.

У висновках науково обґрунтовано, що в результаті аналізу процесу становлення й трансформації народно-танцювального мистецтва воно у своєму розвитку пройшло тривалий шлях – від найпростіших танків до форми театру танцю, у якому танцювальний фольклор став художньо-стилістичною основою театралізовано-образних хореографічних постановок Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України під керівництвом Павла Вірського.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що теоретичні положення та практичні результати дисертації можуть бути використані в навчальних курсах зі спеціальностей «Культурологія», «Історія і теорія культури», а також при викладанні навчальних дисциплін «Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Мистецтво балетмейстера» й ін. у вищих і середніх спеціалізованих навчальних

зкладах. Вони також можуть слугувати теоретико-методологічним підґрунтям для підготовки спецкурсів і написання наукових праць з окресленої проблематики. Результати дослідження апробовано та впроваджено у фаховий програмний курс підготовки спеціалістів з народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв і Київського державного хореографічного училища.

Ключові слова: народно-сценічне танцювальне мистецтво, театр танцю, хореографічна й музична драматургія, художньо-сценічна образність, синтез мистецтв, хореографічний симфонізм і поліфонія, театральність.

АННОТАЦІЯ

Литвиненко В. А. **Трансформація української народної хореографії і її концептуалізація в театрі танця Павла Вирського.** – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 26.00.01 «Теория и история культуры». – Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, 2017.

Структура работы обусловлена общей концепцией, логикой раскрытия данной проблемы, ее содержанием, целью и поставленными научными заданиями исследования, построена по хронологически-проблемному принципу и состоит из вступления, трех разделов, выводов, списка использованных источников.

Обосновав актуальность исследуемой темы, объект и предмет диссертационной работы, а также задания и методологическую основу, диссертант определил и раскрыл ее научную новизну. Анализ научных трудов отечественных и зарубежных исследователей, архивных материалов и периодики позволил проследить процесс развития украинской народно-хореографической культуры. Установлено, что в ее основе мощным

аккумулятором является танцевальный фольклор и его составляющая – народно-игровая культура.

Обозначив научно-теоретическую и методологическую парадигму изучения проблемы, которая основывается на общих и специальных методах познания в области искусствоведения, уточнив и дополнив термины и понятия, среди которых базовыми являются «театр танца», «музыкально-хореографическая театральная драматургия», «хореографический симфонизм и полифония», «театрально-хореографическая образность», автор рассмотрел пути формирования народно-сценического танцевального искусства в Украине. В результате были выявлены этапы его развития, зарождение ансамблевой формы танца, место и роль Павла Вирского в становлении национальной народной хореографии. Специфической особенностью балетмейстерской работы была профессиональная «реставрация» уникальных образцов театрализованно-танцевального фольклора. Его народно-сценические постановки являются академизированной художественно-образной формой, в которой четко просматривается синтезирование элементов народной и классической хореографии. Взяв за основу технического арсенала приемы классического балетного искусства и соединив его с искусством народной хореографии, Павел Вирский достиг фольклорной яркости, эпичности, академической классики постановки, раскрыв скрытые возможности народно-сценического танца.

Умелое сочетание аутентичности многих фольклорных традиций с новыми сценическими формами способствовало появлению хореографических театрализованно-образных постановок, в которых сюжетный танец представлен широким спектром сценических форм. Балетмейстерские наработки, которые заметно обогащали выразительную палитру украинской народной хореографии, сохраняя при этом национальные традиции, впитывали в себя инновационные тенденции и достижения европейского танцевального искусства.

Обращение к народному творчеству определяло стилевые особенности хореографии Павла Вирского, который в своей режиссерско-постановочной работе системно использовал все возможности драматургии, а многожанровость его театрализованных постановок свидетельствовала об эволюционных сдвигах академического танца в сторону новейших трансформаций. Это соответствовало жизненным запросам и художественной атмосфере новейшего этапа развития украинской народной хореографии.

Театрализованно-сюжетный танец в хореографических постановках Павла Вирского часто имел как орнаментальный, так и игровой характер, раскрывая национальный колорит украинской народно-танцевальной культуры. Динамично развивая содержание постановок и вкладывая в них свое образное видение, балетмейстер пытался во внешних пластических формах передать не только эмоционально-душевное состояние, но и характер сценического персонажа. Поэтому каждое танцевальное движение, жест и мимику исполнителя хореограф создавал в той форме, которая отчетливо соответствовала действенной линии поведения героя в предлагаемых обстоятельствах.

В результате поисков новых форм и экспериментальных структур народно-сценических танцевальных постановок Павлу Вирскому удалось расширить жанровые границы украинской народной хореографии, приблизив их к стилю театрального представления. Используя в своих театрализованных мини-спектаклях хореографическую полифонию и метод симфонического письма, балетмейстер создавал танцевально-образные произведения принципиально нового качества, в которых ярче и глубже раскрывалась их тема, идейный замысел и драматургия.

В выводах научно обосновано, что в результате эволюционного процесса становления и трансформации народно-танцевальное искусство прошло долгий путь развития – от самых простых танцев до более сложных, в которых танцевальный фольклор стал художественно-стилистической основой театрализованно-образных хореографических постановок Государственного

заслуженного академического ансамбля танца Украины, созданных по законам театрального искусства.

Теоретическое и практическое значение полученных результатов заключается в том, что результаты исследования могут служить теоретико-методологической основой для подготовки спецкурсов и написания научных работ по обозначенной проблематике, а также быть использованы в учебном процессе по специальностям «Культурология», «История и теория культуры», «Теория и методика преподавания украинского народно-сценического танца», «Искусство балетмейстера» и др. в высших и средних специализированных учебных заведениях. Результаты исследования апробированы и внедрены в профессиональный программный курс подготовки специалистов по народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств и Киевского государственного хореографического училища.

Ключевые слова: народно-сценическое танцевальное искусство, театр танца, хореографическая и музыкальная драматургия, художественно-сценическая образность, синтез искусств, хореографический симфонизм и полифония, театральность.

SUMMARY

Lytvynenko V. A. **Transformation of Ukrainian Folk Choreography and its Conceptualization at Pavlo Virsky's Theater of Dance.** – Qualifying research paper printed as manuscript.

Dissertation on competing a scientific degree of the candidate of Fine Arts studies, by specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. – National Academy of Management Employees Culture and Arts, Kyiv, 2017.

The structure of the work is conditioned by the general concept, the logic of the disclosure of this problem, its content, the purpose and the scientific tasks of the research, is constructed on a problem-chronological basis and consists of an introduction, three sections, conclusions, a list of sources used.

Having substantiated the relevance of the subject under study, the object and subject of the dissertation, as well as the tasks and methodological basis, the dissertation identified and revealed its scientific novelty. The analysis of scientific works of domestic and foreign researchers, archival materials and periodicals made it possible to trace the development of Ukrainian folk-choreographic culture. It is established that its basis is powerful the battery is dance folklore and its component folk-game culture. Describing the scientific-theoretical and methodological paradigm for studying the problem, which is based on general and special methods of cognition in the field of art criticism, clarifying and supplementing the terms and concepts, among which the basic ones are "theater of dance", "musical-choreographic", "theatrical drama", " choreographic symphony and polyphony ", " theatrical-choreographic imagery ", the author considered the ways of forming folk-stage dance art in Ukraine. As a result, the stages of its development, the emergence of the ensemble form of dance, the place and role of Pavel Virsky in the formation of national folk choreography were revealed. A specific feature of the choreographer's work was the professional "restoration" of unique models of dramatized-dance folklore. His folk-stage productions are an academic artistic-figurative form in which the synthesis of elements of folk and classical choreography is clearly seen. Taking as a basis the technical arsenal of techniques of classical ballet art and joining it with the art of folk choreography, Pavel Virsky achieved folkloric brightness, epic, academic classics of production, revealing the hidden possibilities of folk-stage dance.

The skillful combination of the authenticity of many folk traditions with new stage forms contributed to the emergence of choreographic theatrical-formations in which the plot dance is represented by a wide spectrum of stage forms. An analysis of choreographer's work, which significantly enriched the expressive palette of Ukrainian folk choreography while preserving national traditions, absorbed innovative trends and achievements of European dance art.

The appeal to folk art was determined by the stylistic features of the choreography of Pavel Virsky, who in his directorial work systematically used all the

possibilities of drama. and the multi-genre of his theatrical productions testified to the evolutionary shifts of academic dance towards the latest transformations. And it corresponded to the life's demands and the artistic atmosphere of the latest stage in the development of Ukrainian folk choreography.

The creation of theatrical-story dance, which often carries both an ornamental and a gaming character, revealing the national coloring of the Ukrainian folk-dance culture in theatrical-choreographic performances of the choreographer, by dynamically developing their content and investing their figurative vision, Pavlo Virsky tried to convey not only the emotional and mental state of the external plastic forms, but also the character of the stage character. This became possible due to the fact that each dance movement, the gesture and the artist's mime, the choreographer created in a form that clearly corresponded to the effective line of hero's behavior in the proposed circumstances.

As a result of the search for new forms and experimental structures of folk-stage dance performances, Pavlo Virsky managed to broaden the genre boundaries of Ukrainian folk choreography, bringing them closer to the style of theatrical representation. Using in his theatrical mini-plays the choreographic polyphony and the method of symphony writing, the choreographer created dance-like works of fundamentally new quality, in which their theme, ideological design and drama was brightened and deeper.

It is scientifically proved in the conclusions that as a result of the evolutionary process of formation and transformation, folk-dance art has undergone a long path of development - from the simplest dances to the more complex ones in which dance folklore has become the artistic and stylistic foundation of theatrical-shaped choreographic productions of the State Honored Academic Ensemble of Dance of Ukraine , created by the laws of theatrical art.

The theoretical and practical significance of the results obtained is that the results of the research can serve as a theoretical and methodological basis for the preparation of special courses and the writing of scientific works on the indicated problem, and also to be used in the educational process in the specialties

"Culturology", "History and theory of culture" "Theory and methodology of teaching Ukrainian folk stage dance," "The art of the choreographer," and others in higher and secondary specialized educational institutions. The results of the research have been tested and implemented in the professional program of training of specialists in folk choreography at the Kiev National University of Culture and Arts and the Kiev State Choreographic School.

Key words: folk-stage dance art, dance theater, choreographic and musical drama, artistic-stage imagery, synthesis of arts, choreographic symphonism and polyphony, theatricality.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА
Статті в наукових фахових виданнях України

1. Литвиненко В. А. Національна культура – основа майбутнього хореографії. Павло Вірський: [життєвий і твор. шлях]. Вінниця, 2012. С. 263–268.
2. Литвиненко В. А. Мова національного танцю. Культура і мистецтво у сучасному світі : наук. зап. КНУКіМ. Київ, 2011. Вип. 12. С. 243–248.
3. Литвиненко В. А. Драматургія хореографічного образу. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 24. С. 111–115.
4. Литвиненко В. А. Новаторство П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 54–57.
5. Литвиненко В. А. Жанровість у творчості П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 16. С. 103–106.
6. Литвиненко В. А. Сильові ознаки творчості П. П. Вірського. Питання культурології : зб. наук. ст. Київ : КНУКіМ, 2006. Вип. 22. С. 216–220.
7. Литвиненко В. А. Творчий метод П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 15. С. 32–36.
8. Литвиненко В. А. Симфонізм у творчості П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 14. С. 45–55.

Статті в наукових фахових виданнях України,
внесених до міжнародних наукометричних баз

1. Литвиненко В. А. Становлення танцювального драматичного художнього образу у творчій роботі Павла Вірського. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 254–260.

2. Литвиненко В. А. Сценічна драматургія Павла Вірського. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 294–300.

Статті в наукових фахових виданнях інших держав

3. Литвиненко В. А. Национальная концепция творчества Павла Вирского. Приволжский научный вестник. Россия : Ижевск, 2014. №3 (31), ч. 1. С. 131–133. (Серия «Искусствоведение»).

4. Литвиненко В. А. Национальная традиционно-игровая культура и танцевальная фольклористика – источник народно-сценической хореографии Украины. Культура и искусство Российской академии естествознания : международный журнал экспериментального образования. Россия : Саратов, 2014. № 8. С. 8–10.

Тези доповідей у збірниках матеріалів конференцій

1. Литвиненко В. А. Театралізована художня образність та її прояв у творчості В. С. Котляр – солістки Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 82–84.

2. Литвиненко В. А. Музична основа як складова народного танцю в творчій роботі балетмейстера-постановника. Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКиМ, 2016. С. 72–77.

Підручник

1. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтерпрес, 2007, 208. 467 с.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1	ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	25
	1.1. Історіографія та джерельна база дисертаційного дослідження	25
	1.2. Теоретико-методологічні засади та поняттєво-категоріальний апарат дослідження.....	44
	Висновки до розділу 1.....	56
РОЗДІЛ 2	ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВА НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ.....	58
	2.1. Трансформація народно-сценічного танцю в культурно-мистецькому просторі України.....	58
	2.2. Роль балетмейстера Павла Вірського у становленні сучасного українського народно-хореографічного мистецтва.....	88
	2.3. Театралізований фольклор як художньо-стилістична основа хореографічних постановок Павла Вірського.....	106
	Висновки до розділу 2.....	125
РОЗДІЛ 3	ТЕНДЕНЦІЇ ДИНАМІЧНОГО РОЗВИТКУ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇХ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ У ТЕАТРІ ТАНЦЮ ПАВЛА ВІРСЬКОГО.....	129
	3.1. Жанрово-стилістичні особливості театральних хореографічних інсценівок балетмейстера Павла Вірського.....	129
	3.2. Виразальні засоби і прийоми при відтворенні художньо-сценічної образності в театралізованих постановках Павла Вірського.....	151

3.3. Театральність і хореографічний симфонізм як принцип розробки мистецької драматургії в сценічній практиці Павла Вірського.....	177
Висновки до розділу 3.....	211
ВИСНОВКИ	213
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	217
ДОДАТКИ... ..	234
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ	243

ВСТУП

Актуальність дослідження. Український народний танець – самобутнє явище культури та мистецтва, яке відображає тисячолітній духовний розвиток народу, його традиції та історичний досвід. Протягом своєї багатовікової історії український народ створив величезну кількість танців, які посідають одне з чільних місць серед його національних культурних надбань. Укорінений у прадавню народно-ігрову культуру, обрядово-пісенну творчість, побутово-звичаєву драматургію, святкову і фольклорну театралізацію цей спадок, трансформуючись, знайшов відображення в жанрових мініатюрах, театралізованих картинках, хореографічних сюїтах багатьох народно-танцювальних колективів, серед яких одне з найпомітніших місць посів Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР. Саме в ньому народний танець набув чи не найвищої високопрофесійної довершеності та форм театру танцю, артистами якого став весь його творчий колектив. Поставлені в його концертних програмах хореографічні твори значною мірою відображають багатогранне життя широких верств українського суспільства в різні історичні періоди. Кращі зразки цього виду мистецтва органічно вплелися і в побут українців у вигляді різнопланових жанрових сценок, що віддзеркалюють життя в сценічній дії.

На прикладі цього танцювального колективу можна наочно простежити всі трансформаційні процеси, що мали місце в народно-сценічному хореографічному мистецтві протягом майже двадцятирічного періоду роботи Павла Вірського в ансамблі. За цей час мистецький колектив під його керівництвом пройшов шлях від ансамблевої форми танцю до театральної, помітно розширивши межі української народної хореографії. Поставлені незалежно від форми концертні номери фактично мали ті самі ознаки, що й будь-яка театральна вистава, тобто

наявність музичної та хореографічної драматургії, сценарний план, лібрето, художні образи, конфлікт тощо.

І все це відбувалося на тлі соціальних та ідеологічних утисків і постійного наступу з боку масової західної культури. Проте, незважаючи на всі перепони на шляху розвитку цього виду танцювального мистецтва, йому вдалося не лише зберегти свою самобутність, але й еволюціонувати, якісніше поглибивши зміст і створивши нові художньо-сценічні форми, однією з яких і став театр народного танцю, котрий хоча й не мав офіційного статусу, але існував у межах ансамблевої форми. Це визнавали як українські, так і закордонні мистецтвознавці.

Щоправда, і на цьому необхідно наголосити, аналізуючи стан української народно-сценічної хореографії, можемо побачити й деякі суперечливі тенденції, які не завжди сприяли досягненню найвищої мети високохудожніх творів, – збереженню в їх основі народних традицій як зображувальних засобів у хореографічних композиціях корифея народного танцю Павла Вірського. До цих об'єктивних і суб'єктивних факторів, крім раніше згаданих, слід віднести й усе відчутніший процес інтеграції народно-сценічної хореографії з такими різновидами танцю, як класична, сучасна та бальна хореографія. У такому протистоянні цей вид сценічного мистецтва вистояв значною мірою завдяки унікальним талантам із середовища як художніх керівників і балетмейстерів-постановників, так і виконавців, протиставивши масовій культурі власну оригінальність, збагачену художньо-образною палітрою українського народного танцю з елементами фольклору і його жанровою розмаїтістю.

Ці тенденції характеризують процес становлення й розвитку української народно-сценічної хореографії, що є одним із найбільш перспективних художніх напрямів сучасних мистецтвознавчих і культурологічних наукових досліджень. Такий аналіз важливий для встановлення загальних закономірностей формування вітчизняного і світового культурного простору. А тому без системного комплексного дослідження творчого доробку провідних танцювальних колективів і їх балетмейстерів неможливо заповнити прогалину стосовно об'єктивної наукової оцінки процесу трансформації українського народно-

сценічного хореографічного мистецтва та шляхи його подальшого розвитку. Розв'язанню цього завдання значною мірою сприяє поглиблений аналіз творчої спадщини видатного українського балетмейстера Павла Вірського, який зумів на базі свого танцювального колективу створити фактично театр народного танцю. Творчий доробок хореографа, архівні документи, документальні кінофільми, спогади безпосередніх учасників – артистів цього колективу, тогочасна вітчизняна й зарубіжна періодика, записи розшифрованих магнітних плівок, роботи науковців, які хоча б якоюсь мірою були дотичні до творчості українського митця, стали джерельною базою для більш глибокого вивчення народно-сценічної хореографічної культури в контексті багаторічної роботи Павла Вірського в одному з найкращих танцювальних колективів України. Без дослідження методики й форм роботи балетмейстера в становленні цього напряму танцювального мистецтва, що досягло апогею в театралізованих постановках у концертних програмах Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР, загальна картина формування і трансформації народно-сценічної хореографії була б неповною.

На користь цього свідчить і той факт, що в останні десятиліття проблема розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва і реальне життя змушують шукати нових форм цього хореографічного напряму і для створення сучасних високопрофесійних художніх творів. Це зумовлено ще й тим, що на тлі позитивних зрушень у народній хореографії все ще простежується схематизм і шаблонність при створенні танцювальних концертних номерів. Однією з головних причин може бути невиправдане захоплення великомасштабністю (за кількістю учасників) хореографічних постановок і надмірно протяжними за часом виконання окремими танцювальними фрагментами, що призводить до суттєвого зменшення не лише сольних народних танцювальних партій, але й навіть традиційних побутових танців. Від цього дещо втрачається видовищність концертного твору, бо фактично не використовується як базис для створення сюжетних композицій різнобарвна палітра драматичних жанрів, яка досить різноманітно представлена в українському танцювальному

фольклорі, складові елементи якого широко застосовував Павло Вірський у своїй постановній практиці. До цього варто додати, що все це певною мірою обмежує можливості для яскравого розкриття виконавської й акторської індивідуальності талановитих танцюристів при створенні сценічних образів через деяку уніфікацію масових танцювальних номерів.

Актуальність зазначеної проблематики, її наукова і практична цінність, недостатня розробленість у фахових виданнях й обумовили вибір теми дисертаційної роботи, котра передбачає не лише аналіз еволюційного розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва, але й розгляд його трансформаційних процесів, що чітко простежуються у творчості українського балетмейстера-постановника народно-сценічних танців Павла Вірського.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до державної комплексної програми Міністерства культури України «Збереження та використання культурної спадщини на 2004–2010 рр.» від 20.04.2004 № 1692, цільової комплексної програми культурологічних досліджень КНУКіМ «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (державний реєстраційний № 0107U009539), згідно з планом наукових досліджень кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено на засіданні Головної вченої ради Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 9 від 04.04.2013).

Об'єкт дослідження – хореографічна культура України.

Предмет дослідження – трансформаційні процеси в українській народній хореографії та їх прояв у театрі танцю Павла Вірського.

Мета дослідження – визначити концептуальні засади розвитку української народної хореографії й театралізованого народно-танцювального мистецтва Павла Вірського.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких взаємопов'язаних завдань:

- проаналізувати стан історіографічної проблеми, джерельну базу та фахову літературу з цієї проблематики, визначити теоретико-методологічні засади й уточнити поняттєво-категоріальний апарат з досліджуваного питання;
- простежити трансформаційні процеси, пов'язані з розвитком народної хореографії як органічної складової української танцювальної культури;
- виявити роль традиційних фольклорно-етнографічних елементів у концепції театру танцю Павла Вірського, з'ясувати їх вплив на жанрово-стилістичне вирішення театралізованих хореографічних постановок;
- дослідити особливості виражальних засобів хореографічного мистецтва Павла Вірського у відтворенні театралізовано-сценічних образів;
- встановити динаміку формування мистецьких принципів, сценічних засобів і методик роботи Павла Вірського у формуванні музично-хореографічної драматургії постановок;
- здійснити мистецтвознавчий аналіз театральності, хореографічної поліфонії і прийомів хореографічного симфонізму в процесі розробки образно-композиційної побудови танцювальних постановок Павла Вірського.

Методи дослідження. Окреслені в науковій праці завдання зумовили використання низки дослідницьких методів, які було обрано з-поміж загальнонаукових, компаративних, описових, аналітичних і мистецтвознавчих. Із загальнонаукових було застосовано метод класифікації і типологізації, що дозволило узагальнити наявні на сьогодні теорії та концепції щодо тематики нашого дослідження. З'ясування тенденцій народно-сценічної хореографії України, визначення її специфіки та способів вираження на різних стадіях історико-культурного розвитку країни стало можливим завдяки застосуванню в дослідженні принципу історизму та об'єктивності на основі запровадження до наукового обігу нових архівних матеріалів, друкованих історіографічних джерел й іншої літератури.

При визначенні стильової типології та формотворчих чинників українського народно-сценічного танцю було використано аналітичний метод. За допомогою компаративного методу було проаналізовано процес еволюції народно-сценічної

хореографії, показано всі її потенційні можливості, виявлено схожі та відмінні ознаки народних і народно-сценічних танців, а також специфіку творчих методів, виразально-зображувальних засобів і художніх принципів у постановній роботі Павла Вірського й інших балетмейстерів. Мистецтвознавчий (описовий, типологічний) метод аналізу було застосовано з метою стильової ідентифікації внутрішнього культурно-предметного середовища, виявлення лексичних, стилістичних і жанрових особливостей української народної хореографії авторського театру танцю Павла Вірського. Загалом у дослідженні було використано комплексний підхід у виборі дослідницьких методів, принципи системності та конкретності.

Наукова новизна одержаних результатів обумовлена метою, завданнями та проблематикою роботи й полягає в тому, що в дисертації на основі вивчення різнопланових джерел:

уперше:

- визначено концептуальні засади трансформаційних процесів в українській народній хореографії й театру танцю Павла Вірського, базовою основою якого стали артисти його ансамблю;

- здійснено комплексний і системний аналіз наукових праць мистецтвознавців, культурологів, істориків України та діаспори, присвячених народній і народно-сценічній хореографії;

- введено до наукового обігу маловідомі архівні матеріали, зокрема з епістолярної спадщини балетмейстера, що помітно збагачують уявлення про розвиток народно-хореографічної культури України;

- охарактеризовано цілісну картину формування й розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва;

- запропоновано періодизацію процесу розвитку українського народного танцю, визначено особливості кожного з етапів розвитку та здійснено їх порівняльний аналіз;

- виявлено визначальні константи народно-хореографічного мистецтва в театрі танцю П. Вірського;

– встановлено домінуюче значення тенденцій хореографічного симфонізму і театралізації в динамічному розвитку драматургії народної хореографії митця;

уточнено та доповнено:

– зміст понять «театр танцю», «хореографічна й музична драматургія», «хореографічний симфонізм», «хореографічна поліфонія», «лібрето», «танцювальна музика», «театральність», «театралізована образність» і «режисерсько-композиційний план» у контексті творчого доробку митця в його театрі танцю;

– пріоритетні напрями, форми та методи роботи П. Вірського під час створення хореографічних театралізовано-образних міні-вистав;

набули подальшого розвитку:

– дослідження мистецтвознавчого потенціалу української народної хореографії;

– оцінка ролі балетмейстера у створенні нових театральних хореографічних постановок;

– мистецтвознавчий аналіз сценічно-хореографічних здобутків балетмейстера П. Вірського щодо поєднання в його театралізованих постановках елементів ігрової народної культури й танцювального фольклору з новими сценічними формами;

– питання впливу балетмейстерської діяльності П. Вірського на народно-сценічне хореографічне мистецтво України та доведено формування його нових театральних музичних форм з елементами художньої образності;

– наукові дослідження особливостей режисерсько-постановної діяльності балетмейстера, його методики роботи та художньо-музичні принципи, зокрема танцювальної поліфонії як складової симфонізму при розробці мистецької драматургії театралізованих хореографічних постановок.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що теоретичні положення та практичні результати дисертації можуть бути використані в навчальних курсах зі спеціальностей «Культурологія», «Історія і теорія культури», а також при викладанні навчальних дисциплін

«Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Мистецтво балетмейстера» й ін. у вищих і середніх спеціалізованих навчальних закладах. Вони також можуть слугувати теоретико-методологічним підґрунтям для підготовки спецкурсів і написання наукових праць з окресленої проблематики. Результати дослідження апробовано та впроваджено у фаховий програмний курс підготовки спеціалістів з народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) і Київського державного хореографічного училища (КДХУ).

Особистий внесок дисертанта. Дисертаційне дослідження є самостійно виконаною науковою працею, у якій уперше в українському мистецтвознавстві та культурології системно досліджено процеси трансформації народно-сценічного танцювального мистецтва в історичному аспекті і їх прояв у театралізованій народній хореографії Павла Вірського й інших балетмейстерів України. Найважливіші наукові результати отримані дисертантом особисто. Усі публікації автора з теми представленої дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дисертації було оприлюднено в доповідях на Міжнародних і Всеукраїнських наукових конференціях, які проходили в Києві: Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: Міжн. наук.-творч. конф. – Одеса, Київ, Варшава: НАКККіМ, 2017; Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: Всеукр. наук.-практ. конф. – К.: КНУКіМ, 2017; Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал: Всеукр. наук.-практ. конф. – К.: КНУКіМ, 2016; Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України: Всеукр. наук.-практ. конф. – К.: КНУКіМ, 2015.

Публікації. Положення дисертації викладено в підручнику «Зразки народної хореографії», написаному одноосібно та призначеному для викладачів і студентів вищих мистецьких навчальних закладів України, учнів культурно-освітніх закладів, і дванадцяти наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях, затверджених ДАК України і за кордоном.

Структура та обсяг дисертації зумовлені метою, завданнями та логікою дослідження. Наукова праця побудована за хронологічно-проблемним принципом і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (222) і додатків. Загальний обсяг – 245 сторінок, основний текст складає 216 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дисертаційного дослідження

Різноманітна за тематикою емоційно виразна українська народна хореографія, яка пройшла довгий шлях розвитку від давніх обрядово-ритуальних дій і хороводів до тематичних сценічних композицій та театралізованих академічно-класичних балетних вистав, останнім часом привертає до себе все більшу увагу науковців. У цьому контексті особливої ваги набуває аналіз формування, розвитку й трансформації народно-сценічного танцювального мистецтва, яке, набуваючи театралізованих форм, дозволяє вбачати в ньому феномен культури, що містить нетлінні компоненти духовної спадщини минулого і яке нині все частіше стає об'єктом наукового осмислення.

Багатоаспектне вивчення джерел народно-сценічного танцю, його місця в житті суспільства й осмислення ролі балетмейстера в народній хореографії активізувалося в першій половині ХХ століття. Саме в той період з'явилися ґрунтовні розвідки в царині українського народно-хореографічного мистецтва як предмету наукової рефлексії, що підтверджує науковий інтерес до цього виду масового танцювального мистецтва. У результаті проведених досліджень було встановлено, що першими свідченнями про народно-танцювальну культуру є згадки про танці в давніх літописах й археологічні знахідки статуєток у позі танцівників (їх постава, позиції ніг). Цінним науковим джерельним матеріалом для дослідників була також іконографія, мистецтвознавчий аналіз якої дав можливість описати й систематизувати типологічні ознаки, зокрема характерні пози, при зображенні окремих персонажів і сюжетних сцен. Важливе історіографічне значення мають фрески Софії Київської, на яких зображено

мандрівних танцівників, циркових артистів, музикантів, тобто акторів-скоморохів, котрі є частиною народно-сценічної танцювальної культури. Їх мистецтво було одним з перших візуальних внесків у формування народної хореографії. Проте безпосередньо утвердженню сценічного танцю як театралізованого видовища сприяв феномен середньовічного шкільного театру, у якому танцювальні елементи були органічною складовою композиційної структури інсценізованих інтермедій. Він став унікальним явищем в історії народно-сценічної хореографії. Саме в ньому було зроблено одну з перших спроб вивести на сцену фольклор, зокрема танцювальний, який у театральних постановках мав насамперед соціально-виховний, а не розважальний характер, що й відповідало його призначенню. Пізніше цей різновид танцю органічно вписався у структуру музично-драматичних та оперних театрів, сприяючи художньо-образному збагаченню сценічної дії й відтворенню колориту народного життя.

За радянських часів з'явилося чимало досліджень про становлення та розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва, яке базувалося на фольклорному матеріалі, пов'язаному з українською звичаєво-обрядовою культурою. Щоправда, це були переважно роботи представників української діаспори, що в період комуністичної ідеології фактично були недоступні науковій спільноті України. Лише в пострадянський період у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології з'явилася низка досліджень, у яких було розкрито еволюційні процеси у сфері самотутньої народної хореографії та специфіку її формування. Ці праці стали важливою складовою мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору. Їх автори намагалися використати наукові напрацювання й концептуально-методологічні підходи, розроблені старшим поколінням дослідників, які розробляли питання теоретичного й історико-культурологічного характеру, вивчали досвід постановної роботи окремих балетмейстерів, аналізували лексично-стильові особливості українського танцювального мистецтва, котре перебувало в площині вивчення сучасних науковців.

У результаті опрацювання різних за походженням і призначенням документальних та архівних матеріалів, науково-публіцистичних студій у дисертації за проблемно-типологічним принципом було систематизовано наукову літературу з обраної тематики, яка репрезентована кількома групами джерел, що містять теоретико-культурологічні й історико-етнографічні матеріали щодо специфіки українського народно-танцювального мистецтва, де танцювальний фольклор українського народу представлено як чинник, що сприяв якісним зрушенням у народно-хореографічній культурі та посів гідне місце в процесі художнього культуротворення й відродження нації.

Крім того, з огляду на мистецтвознавчий характер у роботі простежено динаміку становлення й розвитку української народно-сценічної хореографії та частково трансформаційні процеси в ній, проаналізовано творчість балетмейстерів, представлено різні підходи щодо усвідомлення національного народно-хореографічного мистецтва минулого й сьогодення дослідників-істориків, етнографів, фольклористів, мистецтвознавців, культурологів. Значний внесок у вивчення й систематизацію фольклорних танків в історико-етнографічному і культурологічному аспектах зробили дослідники В. Авраменко [10], В. Верховинець [32; 33], Р. Герасимчук [42], В. Гнатюк [44], А. Гуменюк [51], [123], М. Грінченко [48], А. Іваницький [62; 124] К. Квітка [72], Ф. Колесса [76], М. Лисенко [86], С. Титаренко [122], П. Чубинський [130; 131], В. Шухевич [199] та ін., чия діяльність сприяла збереженню надбань народної культури, зокрема танцювальної.

Одним з її фундаторів, який очолив когорту дослідників історико-культурної генези народного танцю в Україні, був В. Верховинець – хореолог, композитор і фольклорист. Він не лише розробив теоретико-методологічні основи вивчення українського народного танцю та підходи до танцювального фольклору в постановній роботі балетмейстера, але й заснував нові його синтетичні жанрові форми, відмежувавши справжній автохтонний народний танець від псевдонародного [121, 47]. Твердо відстоюючи свої естетичні погляди, крім того, митець залишив багату теоретичну спадщину, що сприяла подальшому

розвитку народної хореографії. У своїй науковій праці «Теорія українського танцю» розробив просту й доступну методику запису танців на основі ілюстрованих малюнків і схем танцювальних комбінацій та рухів і, спираючись на неї, здійснив їх ґрунтовну класифікацію, що й стало основою в подальшій роботі балетмейстерів-постановників з фольклорним матеріалом. Перший теоретик українського народного танцю вважав, що особливості побуту і специфіка ментальності нації суттєво впливають на формування хореографічної символічної мови в автентичних українських народних танцях [32, 11].

Цінним джерелом у контексті теми дисертації стала діяльність балетмейстера-дослідника українського танцю В. Авраменка, творчість якого для шанувальників народно-танцювального мистецтва в радянських період фактично була під забороною й не досліджувалась, насамперед, з ідеологічних міркувань. Ще 1922 року знавець і популяризатор народної хореографії на Галичині ініціював створення школи українського танцю з метою збереження для наступних поколінь народної танцювальної культури й традиційної обрядовості численних етносів, які проживали в цьому регіоні [121, 22]. Багато матеріалів у дослідницькому та видавничому доробку цього митця мають наукову цінність. На відміну від В. Верховинця, який у постановній роботі більше тяжів до лірики, не відхиляючись суттєво від танцювального фольклору, В. Авраменко, віддаючи перевагу героїко-історичній тематиці, збагачував автентику народних танців [96, 4]. Його хореографічні постановки, побудовані на місцевій танцювальній лексиці («Чумак», «Запорозький козак», «Гонта»), відзначалися сміливими інтерпретаціями та віртуозністю танцю, побудованого на регіональній пластиці, з використанням у постановках драматургічної дії, що не застосовували раніше в практичній роботі інші балетмейстери. Про значний творчий доробок В. Авраменка свідчить той факт, що з метою популяризації українського народного танцю митець заснував близько півсотні танцювальних ансамблів у багатьох американських містах, створив звуковий фільм «Тріумф українського танцю» і видав фундаментальну працю «Українські національні танки, музика і

стрій», у якій не лише дослідив українське танцювальне мистецтво, але й проаналізував сценічне втілення танців [10; 181, 18–19].

Опредметнені хореографічні цінності народної культури Прикарпаття знайшли віддзеркалення в ґрунтовних історико-етнографічних студіях В. Шухевича «Гуцульщина» [199] та Р. Герасимчука «Розвиток хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття» і «Гуцульські танці» [42] та ін. Зокрема, у своєму комплексному дослідженні традиційної народної культури В. Шухевич зосередив увагу на матеріальній і духовній культурі гуцульського краю, специфічні елементи якої неодноразово використовували балетмейстери-постановники як професійних, так і самодіяльних танцювальних колективів різних регіонів України [199]. Вивчаючи місцевий фольклор, дослідник дійшов висновку, що на стилістику танцювальної лексики Прикарпатського регіону помітно вплинула культура його національних меншин, а мистецтво танцю наклало свій відбиток на формування музично-театрального мистецтва. Саме в ньому були зроблені перші спроби вивести на сценічні підмостки гуцульський танцювальний фольклор, крізь призму якого і даються загальні характеристики танцювальних мелодій зі специфікою виконання таких популярних і нині танців, як «Аркан», «Верховинка», «Гайдук», «Гуцулка», «Коломийка» й ін., де масово використовують локальні танцювальні рухи «голубець», «тропіток», «переступчик», присядка «гайдук-круч», різноманітні «кружляння» тощо.

Збирач гуцульських танців і дослідник танцювальної культури Прикарпаття Р. Герасимчук у своїх наукових працях «Розвиток хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття» і «Гуцульські танці» детально проілюстрував географію поширення окремих танців із зображенням записаних ним танцювальних рухів і кроків і з нотним додатком, зредагованим збирачем музичного фольклору цього регіону, композитором Ф. Колессою. Ця наукова праця й до сьогодні вважається одним із найповніших досліджень про гуцульські танці. Щоправда, записувались старовинні народні танці своєрідною методою німецького етнографа й хореографа Р. Цодера, котра хоча й не дає повного уявлення про тогочасний танок під час їх «розшифрування», проте все ж

дозволяє сучасним хореографам відтворювати їх автентичність, крім того, використовуючи додаткові матеріали інших дослідників. Спираючись на метро-ритмічну основу музичного матеріалу, науковець здійснив класифікацію танців Гуцульщини, поділивши їх на коломийкові, козачкові та коломийково-козачкові, що являється гарним підґрунтям для балетмейстерів-практиків [96, 13–15].

При цьому варто наголосити, що навіть в умовах ідеологічної заангажованості радянської гуманітаристики в українській хореології все ж з'являлися оригінальні дослідження, пов'язані з формуванням народно-танцювального мистецтва як складової національно-художньої спадщини хореографічної культури. Саме вітчизняні етнографи зібрали значну кількість літературного й музичного старовинного фольклорного матеріалу хороводних танців і текстів пісень, поповнивши ними її скарбницю [41; 73; 95; 100; 104; 114].

Українська культура зберегла до сьогодення образи окремих літературних персонажів, унікальні фіксації автохтонних текстів «колодяженських» і весільних обрядових пісень, які зазвичай супроводжувалися танцями. У літературних матеріалах поетеси Лесі Українки зафіксовано навіть хороводи-веснянки, що домінували на той час на Волині. Ці народні перлини й нині викликають підвищений інтерес балетмейстерів-постановників як професійних, так і самодіяльних танцювальних колективів [125]. На думку дослідників творчості інших класиків української літератури – Т. Шевченка, І. Франка, М. Кропивницького, І. Котляревського, М. Садовського, І. Карпенко-Карого й ін., вони були одними з тих народознавців, хто упритул наблизився до танцювально-пісенної культури українського народу, намагаючись відтворити у своїх творах художні образи, які надихали на творчі пошуки митців різних поколінь, зокрема й народної хореографії.

Вагомий і нероздільний з народно-хореографічним мистецтвом документальний масив становлять також дослідження, присвячені українській народній музиці, яка «як єдине органічне ціле з танцювальним мистецтвом є органічною складовою національної танцювальної культури» [32, 9; 62, 15]. Про це свідчить хоча б той факт, що протягом минулого століття в Україні було

створено чимало мистецьких колективів, що спеціалізувалися на виконанні обробок українських народних танців і пісень, а також творів українських композиторів, у творчості яких простежуються музично-фольклорні мотиви (М. Аркас, Г. Верьовка, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, М. Скорульський, К. Стеценко й ін.), елементи яких вдало використовували в народно-сценічній хореографії багато балетмейстерів, зокрема й Павло Вірський [85, 41].

Значну увагу приділяють етнографи й культурологи вивченню регіональної народної культури Західного регіону України, присвячуючи цьому свої численні наукові праці. Класичну традицію їх дослідження продовжила І. Волицька, яка у своїй монографії «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст.» проаналізувала звичаї, вірування, танцювально-пісенну творчість гуцулів, а також специфічні танцювальні елементи в календарній і родинно-побутовій обрядовості українців Карпатського краю на межі XIX–XX століть. Крім того, у цьому історико-культурологічному доробку досліджено естетичні, образно-художні особливості різних етносів Гуцульщини, виявлено специфіку виконання в театралізованій формі автохтонних хороводів і танців, описано їх структуру, композиційно-образний малюнок, пластику, темпоритм і навіть окремі рухи під них [39].

Відчутний внесок у збирання і вивчення українських народних танців зробив дослідник-науковець А. Гуменюк – упорядник збірника «Українські народні танці», що містить класифікацію, характеристику й записи 140 танців [123, 67]. Досконало володіючи фольклорними першоджерелами, він піддав критиці здійснену Р. Герасимчуком систематизацію зібраного матеріалу і недосконалість запису танців, яка не дає повного уявлення про їх автентичність у цілому, про їх хореографічний малюнок, про характер виконання танцювальних рухів. Розробивши нову методика запису, учений більш системно підійшов до їх фіксації, що допомагало хореографам у практичній роботі. На це звертав увагу у вступному слові до цієї друкованої роботи й Павло Вірський, який підкреслював, що саме методика А. Гуменюка запису пластики і рухів народних танців, які побутують у різних регіонах України, і їх фіксація на кінострічку найбільш точно

передають їх автохтонність допомагаючи в постановній роботі балетмейстера [123, 5]. В іншій, не менш відомій мистецтвознавчій праці «Народне хореографічне мистецтво України» дослідник характеризує національні та стилістичні особливості народного танцю, детально описуючи його жанри й тематику [51].

Однією з головних заслуг А. Гуменюка як митця й мистецтвознавця в контексті запропонованої тематики є те, що на основі аналізу текстів народних танцювальних пісень, які супроводжували танці, він розробив власну класифікаційну систему, поділивши хореографічний матеріал за мелодикою на три великі групи: хороводи, побутові та сюжетні танці, якою користуються сучасні українські хореологи. На основі цих здобутків та аналізу творчого спадку балетмейстера Павла Вірського в дисертаційній роботі було розроблено власну, більш розширену класифікаційну систему.

На особливу увагу заслуговує етнографічне дослідження українського науковця О. Воропая «Звичаї нашого народу», у якому фольклорист проаналізував народно-календарні звичаї, обрядові дійства, описавши окремі народні танці й традиційні народні ігри українського селянства як культурні джерела пісенно-танцювального українського мистецтва [41]. Цінними в контексті вивчення культури українського народу, зокрема танцювальної, є історико-етнографічні наукові праці Х. Вовка «Студії з української етнографії та етнології» та Петра Чубинського «Мудрість віків». Їх польові дослідження містять цінний історико-культурологічний матеріал і водночас побіжно знайомлять з процесом розвитку українського народного танцю. Саме в ньому вони простежили окремі сегменти не лише звичаїв і вірувань, але й ігрової народної культури, без яких неможлива творча діяльність митців у багатьох жанрах народної творчості. А все це знаходить свій прояв у національному народно-хореографічному мистецтві, зокрема в композиційній побудові сучасних танцювальних постановок [38; 129].

Історико-культурологічні студії цих дослідників продовжують і сучасні науковці, зокрема В. Купленик, в аналітичному дослідженні якого чітко простежується думка, що саме в народних танцях знаходить віддзеркалення

менталітет українського народу, етнічні особливості виникнення й побутування українського танцю в усіх його формах і виявах від давніх часів до сучасності. Маючи певну історико-етнографічну спрямованість, ця наукова праця містить і матеріали, котрі дають уявлення про походження українських народних танців в авторському упорядкуванні, зокрема козацьких танців «Козак», «Гопак», «Гайдук» тощо. У нарисах щодо історії української народної хореографії В. Кушнік намагається довести, що танці є історичною категорією, які, виникаючи на певній стадії розвитку суспільства й у певному середовищі, поступово локально поширюються, а з плином часу вони в первинному вигляді зникають, даючи життя іншим різновидам народних танців і при цьому збагачуючи їх видовищно [96, 13–15].

Вивченню української традиційно-ігрової культури різних верств населення, зокрема рухливих народних ігор, забавок, хороводів, характерних для календарної обрядовості українців, елементи яких використовують у народній хореографії, присвячено монографічні праці А. Цьося «Українські народні ігри та забави» і В. Старкова «Традиційна ігрова культура населення України». Так, перший наголошує, що з часом календарні свята втратили своє стародавнє магічне значення, а обряди, що виконувалися під час їх проведення, поступово реформувалися в молодіжні й дитячі ігри та розваги і фактично не знайшли свого масового продовження в сучасній народно-танцювальній культурі [128]. Із цим твердженням важко погодитися повною мірою, бо загальновідомо, що з часом деякі обрядові та звичаєві елементи того давнього періоду дійсно частково трансформувалися в народні танці, проте окремі ігрові елементи інших усе ж і нині простежуються під час різних масових святкувань і гулянь, особливо в сільській місцевості. Їх також можна побачити в сценічних постановках деяких танцювальних колективів. Глибоке дослідження В. Старкова присвячене виключно народним іграм і розвагам різних соціальних груп населення у звичайній обрядовості повсякденного життя, але окремі їх елементи й нині можна побачити в численних хороводах, побутових мініатюрах і художніх композиціях української народної хореографії [114]. Ці зазначені вище наукові розвідки лише

фрагментарно доповнюють історико-культурологічні й етнографічні дослідження національно-танцювальної культури, проте хореографи їх часто використовують у практичній роботі.

Дослідники, таким чином, мають змогу проаналізувати не лише типологію, але й динаміку формування української народної хореографії. Відзначаючи здобутки національного народно-хореографічного мистецтва, вони уникають розгляду питання, що автохтонний танець у ньому не віддзеркалює всіх епох культурно-історичного розвитку України, а лише окремі, найяскравіші сторінки національної історії. Ще меншою мірою знайшла свій прояв у їх дослідженнях наша динамічна й суперечлива сучасність.

Другу групу складає значний масив літератури мистецтвознавчого характеру, який дає змогу осмислити складний процес трансформації народно-сценічної хореографії і стилістико-лексичні та художньо-образні особливості при створенні хореографічних постановок. Цим питанням значну увагу приділяв мистецтвознавець К. Василенко, який, продовжуючи дослідження В. Верховинця, у своїх ґрунтовних студіях «Лексика українського народно-сценічного танцю» [31] та «Український танець» [30] здійснив багатопланове теоретико-мистецтвознавче дослідження української народно-танцювальної лексики, де систематизував й уніфікував види автохтонних танців і класифікував понад тисячу танцювальних рухів, морфологію та структуру їх взаємопов'язаних пластичних елементів і їхніх типових ознак, зробивши це за доступною знаковою системою. Але, на жаль, дещо спрощена їх фіксація у вигляді загальних малюнків окремих рухів значно ускладнює їх розшифровування в процесі постановної роботи сучасних українських хореографів. Проте все ж такі позначення, на думку хореографів-«народників», вважаються кращими з того, що з'явилося в останні десятиліття у вітчизняній мистецтвознавчій науці стосовно цього різновиду культури. Визначаючи роль фольклору в українській народно-сценічній хореографії, митець у процесі дослідження її жанрових особливостей торкнувся й питання хореографічного симфонізму в композиційно-драматургічних побудовах танцювальних постановок. Ці напрацювання стали своєрідним теоретико-

мистецтвознавчим підґрунтям для багатьох наукових розробок у царині народно-танцювальної культури України. Крім того, ґрунтовно опрацювавши лексичну проблематику народної хореографії, К. Василенко проаналізував взаємозалежність фольклорних зв'язків з формами та жанрами, лексикою й образно-тематичним ладом в українському народному танці, що мало також практичну педагогічну цінність для багатьох хореографів-практиків. Систематизувавши надбання мистецької теорії і практики, він забезпечив спадкоємність у вивченні українського народного танцю в спеціалізованих навчальних закладах.

Теоретико-мистецтвознавчого осмислення набули окремі художньо-сценічні ідеї балетмейстера Павла Вірського початку 70-х років ХХ століття в дослідженні науковця Г. Боримської. У ньому мистецтвознавець простежує творчий шлях провідного танцювального колективу України, зосереджуючи увагу на естетичній системі мистецького доробку реформатора української народно-сценічної хореографії Павла Вірського. Щоправда, інколи дещо спрощено підходячи до аналізу його окремих танцювальних творів, котрі ґрунтуються на створенні власної драматургії та новій лексиці народно-сценічного танцю, Г. Боримська обходить увагою один з найважливіших етапів роботи митця, а саме процес створення образно-хореографічної композиції, що виражає їх драматургічний зміст [23].

В останні роки в сучасній вітчизняній культурології та мистецтвознавстві пострадянського періоду почали з'являтися наукові дослідження, присвячені обґрунтуванню низки мистецтвознавчих, методико-педагогічних і практичних проблемних питань розвитку та функціонування української народної хореографії, які частково здійснили Д. Бернадська [142], О. Єльохіна [163], О. Жиров [164], О. Мерлянова [180], Є. Рой [190; 191; 192], В. Литвиненко [85] й інші науковці. Останній, окрім наукових праць і теоретико-мистецтвознавчих досліджень узагальненого характеру, розглядає й естетичну природу українського народного танцю, його жанрову структуру й поетику танцювальної лексики хореографічної вистави і її домінанту – мистецтво балетмейстера-постановника Павла Вірського.

Найбільш ґрунтовний аналіз зазначених вище й інших проблем здійснив відомий мистецтвознавець Ю. Станішевський, який комплексно дослідив ці питання у своїх фундаментальних наукових працях «Балетний театр Радянської України» [112] та «Український балетний театр: історія і сучасність» [113]. Проаналізувавши складні процеси розвитку національної хореографії на різних етапах її становлення та визначивши основні тенденції формування українського хореографічного мистецтва, він розглянув найважливіші проблеми формування і становлення національного балету й провідну роль у цьому процесі балетмейстерів, зокрема й Павла Вірського. Щодо його творчості науковець зазначав: хореографія видатного митця стала вершиною народно-сценічного танцювального мистецтва і, досягнувши свого апогею, «фактично за своєю формою і змістом наблизилась до музичного театру народного танцю» [112; 113, 228]. З цією думкою погоджується й відомий балетмейстер-«народник» А. Кривохижа у своїй науковій праці «Гармонія танцю», а також інші українські хореографи, зокрема О. Бадрак, Г. Боримська, В. Дебелий і Б. Кокуленко, які вважають, що за своєю стилістикою, художньою образністю й драматургією сценічної дії мистецтво Павла Вірського в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю наблизилось до театральної форми і заслуговує на те, щоб називатись театром танцю [81, 51; 99, 309; 23, 128; 99, 295; 74]. Зарубіжні хореологи й критики, переглянувши емоційно-образні концертні програми цього колективу, вважали його «фольклорним театром», «фольклорним театром балету», а окремі хореографічні постановки «театралізованими «міні-виставами» [201; 203; 204]. Проте вони як хореографи-практики та мистецтвознавці лише заявляли про це. Спробу дослідити цю театралізовану сценічну форму, розкрити її специфічні особливості та проаналізувати творчість митця в контексті театрального мистецтва зроблено в цій дисертації.

Важливим надбанням сучасного хореознавства є наукові праці К. Балог [16], Д. Демків [54], В. Тітова [120] й ін., у яких системно досліджено український народний танець у деяких його локальних різновидах. Доповнюють цю значну і суттєву аналітичну сторінку танцювальних культур окремих регіонів

України сучасні наукові розвідки О. Бігус [20], П. Білаша [143], Б. Кокуленка [75], А. Підлипської [185], О. Помпи [186], що присвячені становленню та розвитку українського хореографічного мистецтва в широкому контексті національної культури. Ці дослідження охоплюють як окремі історико-культурні явища і функції української танцювальної творчості, так і проблематику сучасного регіонального хореографічного мистецтва. Аналізуючи творчість відомих балетмейстерів і їх колективів, науковці намагаються довести, що успіх будь-якої танцювальної постановки залежить як від професіоналізму всіх задіяних у дійстві, від акторських здібностей виконавців, так і художньої правдивості відтвореного в концертних номерах реального життя, яке вони відтворюють, використовуючи регіональну символічну мову й пластику народного танцю.

Заглиблюючись у цю проблематику, мистецтвознавець К. Кіндер у своєму дисертаційному дослідженні «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців», котре присвячене мистецтвознавчому аналізу символіки української народної танцювальної культури, досить своєрідно розкриває символічні функції просторово-конфігураційних структур та образів, виявляючи при цьому їх семантику. У науковій роботі досліджено окремі різновиди ігрових хорів, головним стилістичним засобом яких є танцювальна пластика та пантомімічна виразність як важливий матеріал для створення хореографічної образності. Більшість із них пов'язана як із зооморфними образами тваринного та пташиного світу («журавель», «козлик»), так і антропоморфними образами («кострубонько», «льон», «хміль»), які хореографи часто використовують у своїх постановках [170].

Суттєвим доповненням досліджень, пов'язаних з проблемами художньої образності, традицій і новаторства в українській народній хореографії є мистецтвознавче дослідження О. Бойко «Художній образ в українському народно-сценічному танці», у якому системно проаналізовано хореографічну образотворчість в українському народно-танцювальному мистецтві як важливу складову національної хореографічної культури. Детально розкриваючи сутність

поняття художньої образності в хореографічному творі та проводячи ґрунтовний аналіз природи її виникнення як категорії естетики, а також з'ясовуючи сучасні тенденції її прояву та відтворення, автор доводить, що взаємодія традицій та інновацій визначають динаміку творчого процесу в постановній роботі будь-якого фахового балетмейстера [22].

Серед сучасних науковців-практиків народної хореографії багато досліджень присвячено проблемі розвитку української народної хореографії в педагогічному аспекті. До їх числа належать наукові студії В. Володько [40], [151], І. Гутник [157], О. Жирова [164], С. Забрєдовського [58] й ін. У цих роботах застосовано концептуально-методологічний підхід до обробки танцювального фольклору та використання його в постановній роботі хореографа, окреслено актуальні проблеми у сфері сучасного народно-сценічного мистецтвознавства. Крім того, дослідники зробили спробу систематизувати мистецько-педагогічні ідеї крізь призму педагогічної майстерності балетмейстера-постановника в навчальному процесі.

Мистецько-культурологічний аналіз розвитку української народної хореографічної культури здійснено в науковому дослідженні С. Легкої, у якому на багатому фактографічному матеріалі обґрунтовано думку, що народно-сценічна хореографія ХХ століття здійснюється у таких напрямках: український народний танець у побуті та в контексті розвитку театралізовано-балетного мистецтва. Крім того, у колі інтересів дослідниці – стилістичні, жанрові та лексичні інновації в процесі їх взаємодії з традиціями українського народного танцю на тлі формування останнього як культурно-мистецького феномену [172]. Розширюючи цей напрям досліджень, інший мистецтвознавець і балетмейстер-постановник В. Шкоріненко у своїй науковій праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» аналізує ще й культуротворчу динаміку його розвитку та перспективні напрями відродження народно-хореографічного мистецтва в сучасних умовах [198].

Розгорнутий аналіз особливостей розвитку національного балетмейстерського мистецтва, починаючи із середини ХХ століття, здійснено в іншому дослідженні

культурологічного спрямування Т. Павлюк «Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ століття». У роботі науковець порушує проблеми взаємодії традицій і сучасності в національному балетному мистецтві зазначеного періоду, розкриває процес формування художніх принципів видатних майстрів танцю. Дослідниця зазначає, що зверненням до національної тематики засобами танцювальної виразності шляхом поєднання в них елементів різних стильових систем побутування: класичної, народної та сучасної поп-культури – балетмейстери-постановники України утверджували свій власний стиль, намагаючись подолати ілюстративність і поверховість естетики хореодрами [181].

З певною умовністю до мистецтвознавчих видань можна віднести розвідки з культурологічно-мистецтвознавчим підходом до народної хореографії російських дослідників радянських часів Е. Гварамадзе [178, 75–81], С. Карабанової [68], С. Лісіціан [87], В. Уральської [126], колом наукових інтересів яких були питання розвитку національного народного танцювального мистецтва різних народів, які проживали на теренах колишнього СРСР, творча обробка фольклору й використання його в театралізовано-сценічних формах. Крім того, об'єктом вивчення дослідників були відомі зразки народної хореографії, їх генеза та класифікація, що й наближало ці роботи до мистецтвознавчих досліджень.

Художньо-сценічна образність як складова театралізованих хореографічних постановок стала предметом вивчення в ґрунтовному монографічному дослідженні К. Голейзовського «Образи російської хореографії», де зосереджено увагу на характерних особливостях образності національного народно-сценічного танцю [45]. Ця фундаментальна наукова праця має багато посилань на східнослов'янські, зокрема й українські, історичні джерела, хоча й містить у собі певні протиріччя щодо спільності витоків українського та російського народних танків.

Варто віддати належне фаховим знанням відомого дослідника-балетмейстера, знавця глибин танцювального фольклору, який К. Голейзовський не лише використовує у своїх хореографічних постановках, але й театралізує, що

робить їх більш видовищними для сучасної глядацької аудиторії. У них тонка графічна окресленість танцювальних малюнків, скульптурність поз, вишуканий орнамент композицій з використанням елементів хореографічної поліфонії і прийомами симфонізму характеризують самобутній стиль цього талановитого російського хореографа [23, 32].

Простежити особливості функціонування білоруської народної хореографії, яку в радянські часи досить часто використовували українські балетмейстери у своїх танцювальних постановках, допомагає наукова праця Ю. Чурко «Білоруський хореографічний фольклор». У ній дослідниця відзначає, що протягом століть у хореографічному мистецтві формувалася особливий кодекс правил відображення емоційного стану людини, а «кожен танцювальний рух є концепцією художньої діяльності багатьох поколінь, стаючи своєрідними умовними знаками та символами, за якими колись стояли певні явища і почуття» [132]. Крім того, у дослідженні порушено питання національного в хореографії, здійснено класифікацію танцювальних зразків на основі аналізу підходів щодо інтерпретації фольклорних джерел і сформульовано найбільш типові її види.

Цінними для кращого, більш повного розуміння тонкощів регіональної народної хореографії є наукові студії, у яких досліджено народно-танцювальне мистецтво численних етносів колишнього СРСР в історико-етнографічному, мистецтвознавчому та практично-професійному аспектах. Осмисленню народної хореографії різних національностей, опису народно-сценічних танців литовців, молдован, росіян, народів Кавказу, Середньої Азії, Далекого Сходу та Сибіру присвячено наукові роботи Н. Бачинської [18], М. Жорницької [57], С. Карабанової [68], Л. Ошурко [97], Х. Суни [117] та ін.

Аналіз зазначених вище досліджень засвідчує вельми строкату картину як тогочасного стану в народно-сценічному танцювальному мистецтві загалом, так і оцінок цього стану в хореографічному мистецтві зокрема. Дискусії, які виникали в мистецькому середовищі щодо використання фольклорних матеріалів у постановній роботі, виявили неоднозначне ставлення до підходів окремих провідних хореографів і їх творчих напрацювань, котрі базувалися на

театралізованих елементах зразків народно-ігрової культури. Проте більшість дискусій сходились на тому, що при всій заангажованості цього різновиду хореографічного мистецтва радянського періоду в ті часи все ж активно розвивалися регіональні місцеві школи танцювального фольклору з притаманною їм художньо-образною специфікою, яка в сукупності з відповідним музичним супроводом і національними костюмами змушувала глядачів занурюватися в культурно-мистецьке життя свого народу (С. Карабанова). Інші більш сміливіше наголошували на «негативному» впливові заідеологізованої радянської системи й методу соціалістичного реалізму в постановній роботі хореографів-«народників», коли лексична мова й техніка танцювального руху підлягали особливому препаруванню, що впливало на розвиток танцювального малюнка й дещо спотворювало манеру первозданного прочитання хореографічного твору (Н. Бачинська, М. Жорницька). Але, віддаючи належне митцям старшого покоління, зазначимо, що їм вдалося створити золотий фонд національного народно-хореографічного мистецтва, який був надбанням не лише СРСР, але й світу. Щоправда, суперечливими залишаються й погляди щодо театралізації національної народної хореографії, коли одні акцентують увагу на динаміці змін позначених розгалуженням мистецького життя, де все чіткіше простежуються контури театру танцю (Х. Суна), тоді як інші це пояснюють підкресленою різноманітністю творчих пошуків у досягненні більшої видовищності танцювальних постановок, які потребують нових зображувальних засобів і прийомів, тим самим виправдовуючи відхилення від аутентики танцю (Л. Ошурко).

В усіх цих наукових хореологічних студіях простежується осмислення та переформатування у творчій свідомості науковців здобутків у сфері мистецтвознавства й культурології, доповнених надбаннями інших гуманітарних знань як базової основи для дослідження нової сценічної форми народної хореографії – театру танцю, крізь призму якого балетмейстер, творчо осмисливши й театралізувавши національні фольклорні зразки, виводить їх на сцену вже в дещо осучасненому вигляді. Але, популяризуючи народно-сценічний

танець у контексті театрального мистецтва, дослідники не порушували питання його еволюції та появи нових виражально-зображувальних засобів, характерних для театрального мистецтва.

Ще одну групу опрацьованих джерел становлять нормативні документи, що є основою державного регулювання розвитку народно-танцювальної культури, організації та проведення заходів, мемуарна література, журнальні та газетні інформаційно-довідкові матеріали, які публікували як за кордоном, так і в Україні, що розкривають специфіку процесу формування національної народної хореографії. Їх кількість помітно зросла в пострадянський період завдяки збільшенню україномовних і російськомовних перекладів зарубіжних хореологів, зокрема й з української діаспори [17; 97; 137; 138; 139]. Проте зазначимо: аналіз цих видання з окресленої проблематики свідчить, що і в західній діаспорі небагато спеціалістів-хореологів, які вивчають українське танцювальне мистецтво. Їхня творчість – це переважно публіцистичні нариси про діяльність окремих митців української хореографії в діаспорі та специфіку їх танцювальних постановок [137; 138; 139]. Ці публікації не є ґрунтовним дослідженням трансформаційних процесів в українській народній хореографії, вони швидше популяризують творчу діяльність окремих митців, описують становлення їх як хореографів-«народників» і створюють підґрунтя для більш глибокого вивчення народно-хореографічного мистецтва як феномена культури. У вітчизняній публіцистичній літературі, окрім наочного матеріалу щодо виступів різноманітних творчих колективів, зокрема й Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України, зазначено й спогади безпосередніх учасників їх театралізовано-хореографічних вистав [99]. На основі цього матеріалу можна з'ясувати витoki й культурне тло, на якому формувалася духовна культура народу, його хореографічне мистецтво. Крім того, у мемуарній літературі наявні відомості про роботу над створенням художніх образів у концертних міні-виставах прославленого мистецького колективу, про життєвий і творчий шлях балетмейстера-постановника, про гастрольні поїздки та відгуки

зарубіжної й української преси щодо виступів цього танцювального ансамблю тощо [129].

Особливий тип допоміжних матеріалів як джерел інформації, пов'язаних з танцювальним мистецтвом, складають картини художників і скульптурні композиції, котрі доповнюють уявлення про особливості поведінки та душевний стан персонажів у різних життєвих ситуаціях, що ставали сценічними героями народно-танцювальних постановок. На створення самобутніх, довершених хореографічних постановок балетмейстерів надихають такі твори образотворчого мистецтва, як: «Весілля в Київській губернії» М. Пимоненка, «Колгоспне весілля» Т. Яблонської, пам'ятник загиблим у Бухенвальді Ф. Кремера, «Запорожці пишуть листа турецькому султану» І. Рєпіна й ін. – їх вдало використали Павло Вірський та інші митці у своїй сценічній хореографії. Енциклопедичні та словникові видання сприяли уточненню основних категорій і понять, необхідних для проведення наукового дослідження із окресленої тематики.

Вагомою інформативною складовою історіографії з теми дослідження є джерельні матеріали, які зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ) [5], Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФА) [4] і документальні кінофільми про становлення професійного українського народно-сценічного танцювального мистецтва на прикладі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України, про документи, пов'язані з його створенням, про гастрольні поїздки та звіти й відгуки про них [220; 222]. Вони містять особисту кореспонденцію Павла Вірського, його неопубліковані рукописи, епістолярну спадщину митця, різнопланові нотатки, котрі певною мірою формують уявлення про творчі принципи й методику постановної роботи видатного балетмейстера.

Важливим джерелом інформації в нашому дослідженні є електронні ресурси, які дозволяють використовувати для аналізу матеріали й документи, пов'язані з мистецькими народно-танцювальними колективами, котрі

представлені в мережі Інтернет на офіційних сайтах: Заслуженого академічного ансамблю пісні та танцю України «Донбас» [206], Поліського державного академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок» [207], Державного академічного Волинського народного хору [208], Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю [209], Заслуженого академічного Закарпатського народного хору [210], Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія» [212; 214], Національного заслуженого академічного народного хору України ім. Г. Г. Верьовки [213], Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського [215], Академічного ансамблю народного танцю «Надзбручанка» [216], Черкаського заслуженого академічного народного хору [217].

Вивчення значного масиву наукової літератури з окресленої проблематики, опрацювання архівних матеріалів, критичних статей, нарисів, оглядів, есе, творчих портретів балетмейстерів і рецензій, пов'язаних з еволюційним процесом формування професійної української народної хореографії, дає підстави стверджувати, що ґрунтовних праць з теми нашого дослідження ні в Україні, ні за її межами досі не існує.

1.2. Теоретико-методологічні засади та поняттєво-категоріальний апарат дослідження

Теоретичні засади наукового аналізу розвитку української народно-сценічної хореографії, завдання створення методологічної бази для всебічного розкриття специфіки творчої діяльності балетмейстера в генезі театральних хореографічних форм і жанрів, ще й досі залишаються на периферії наукових інтересів мистецтвознавців і культурологів, які оминають проблеми, пов'язані з еволюційною трансформацією українського народно-сценічного танцювального мистецтва, де хореограф виступає в ролі рушійної сили формування та розвитку цього виду хореографічної культури. Ці питання, пов'язані зі специфікою

творчості балетмейстера Павла Вірського, що є свідченням внутрішньої єдності та органічного синтезу складових танцювальних сценічних постановок у цілому, у яких чітко простежується взаємодія музично-театральної і хореографічної драматургії, не досліджено. Саме він як автор танцювально-концертної вистави створює цілісний, художньо довершений хореографічний твір, ініціюючи формування театрально-танцювальних форм, жанрів і стильових особливостей своїх сценічних постановок. Усе це вимагає обґрунтування й уточнення основних термінів і понять як своєрідних морфологічних одиниць музично-хореографічного видовища, необхідних для дослідження визначеної проблематики. До них, насамперед, належить таке ключове поняття, як «театр танцю», з приводу якого мистецтвознавці, історики й практики-хореографи давали різні тлумачення. У художній практиці хореографів театр тлумачать як мистецтво створення вистави (видовища), сукупність необхідних для цього виражально-зображувальних компонентів, професійних навичок і високої сценічно-режисерської й акторської майстерності танцюристів. Поява поняття «театр танцю» опосередковано засвідчила процес активної трансформації народної хореографії. Одним із перших його використав у своїй науковій праці «Мова театру танцю» Курт Йоссе, який тлумачив його як поєднання «класики» з «новою граматику танцю», зокрема й народного.

Цей різновид театру, на відміну від балетного, з його композиційною видовищністю, відкривав народному танцю більш широку палітру експресивних можливостей. При цьому варто зауважити, що в другій половині ХХ століття театр танцю став одним з визначальних жанрів серед візуальних видовищ у межах естетики постмодернізму, у результаті балетмейстери отримали можливість практично реалізовувати і поглиблювати свої творчі наміри.

Балетмейстери-постановники різних історико-культурних періодів, особливо минулого століття, проголошували власні авторські моделі театру балету й театру танцю, у яких можна простежити як еволюцію і трансформацію народної хореографії, так і художніх принципів та виражально-зображувальних засобів постановного характеру в контексті театрально-хореографічного

мистецтва [6, 563; 6, 599]. Варто звернути увагу на те, що театр танцю в процесі розвитку більше тяжіє до театральньо-драматичного жанру, ніж до балетного театру. У ньому рух з'являвся, щоб замінити слово там, де його не вистачало за змістом, а сценічна дія виявляється виключно танцювальними засобами таким чином, аби вони з музикою були достеменно довершеними засобами оповіді, сюжетної лінії чи просто зображенням змісту музики [197, 366–374].

Щоб визначити роль і функції балетмейстера-постановника в театрі танці, варто також дослідити процес використання виражально-зображувальних засобів постановного характеру в контексті театральньо-хореографічного мистецтва. Хореографічна вистава в театрі танцю як самостійний мистецький феномен, домінантою якого є театралізовані виражальні засоби, набула ґрунтовного теоретичного осмислення у фундаментальній праці Ж. Ж. Новерра «Листи про танець і балети», яка майже одночасно вийшла у світ у Німеччині та Франції. У ній чітко й переконливо викладено новаторські погляди на естетику, природу, особливості та перспективи розвитку, внутрішні закони й основоположні принципи європейського театру балету та його вирішальної складової – мистецтва балетмейстера-постановника. Крім того, теоретик балету виявив внутрішні взаємозв'язки хореографії з музикою, театральною режисурою, акторською виконавською майстерністю, літературою і насамперед драматургією, накресливши перспективи розвитку класичного театру в контексті взаємодії суміжних мистецтв у всій сукупності сценічних жанрів, видів і форм [96, 19].

Французький хореограф Ж. Ж. Новерр вважав, що театралізовано-танцювальне дійство – це самостійна вистава, вибудована на основі поліфонічного поєднання законів не тільки драми, музики, театру, але й навіть образотворчого мистецтва, які перетворює й синтезує емоційно правдиво танцювальна дія. Обґрунтовуючи новаторську реформу власного бачення специфіки подібного роду театрів, Ж. Ж. Новерр фактично заклав теоретичні засади мистецтва балетмейстера-постановника як домінанту генези театральньо-хореографічних форм, систем, стилів і жанрів. У своєму дослідженні митець

досить чітко окреслив теорію мистецтва балетмейстера-постановника, що створює довершені хореографічні твори як малих, так і великих форм, яке й нині не втратило своєї значущості для теоретиків і практиків усіх видів хореографічного мистецтва.

Поширений у спробах науково-теоретичного осмислення проблем поступу хореографічної вистави й розвитку балетмейстерського мистецтва термін «хореографічні жанри» визначає широкий спектр тематично-стильових особливостей хореографічних постановок, їх видові ознаки, зумовлені зв'язками створених художніх композицій з літературою та її художніми напрямками, з театром і його типологією, бо авторський театр народного танцю є одним із різновидів театрального та хореографічного мистецтва й орієнтується також на його жанрово-типологічні класифікації.

Ці специфічні риси суттєво простежуються не лише в змісті, структурі, емоційних ознаках, але й у формі та стильових напрямках. Відповідно до жанрових ознак літературних творів, покладених в основу авторського лібрето, створені хореографічні вистави можуть бути «епічними, ліричними, комедійними, героїчними, романтичними» [69, 25]. Проте, і на це варто звернути увагу, ці різновиди в чистому жанровому вигляді фактично не існують.

Щоправда, ще за життя Ж. Ж. Новерра його твердження викликали як критику консервативно налаштованих керівників Паризької Гранд-Опера, передусім, за те, що він у своїх постановках недооцінював виражальне значення музики для сценічно-хореографічного вирішення вистави, так і полеміку серед його закордонних колег. Зокрема, до останніх належав і відомий італійський теоретик балету, балетмейстер, композитор, лібретист Г. Анжоліні, який у своїх хореографічних постановках утверджував теми глибоких почуттів і морального обов'язку. Так, у своїй полемічній праці «Два листи до балетмейстера Новерра» він обґрунтував власні принципи балетмейстерського мистецтва в авторському театрі балету, наголошуючи на змістовній емоційно-образній пантомімі перед беззмістовним, так би мовити, «фігурним віртуозним танцем». Розвиваючи свою думку, він запропонував диференціювати театр балету за такими жанрами:

комічний, гротесковий, напівхарактерний і високий класичний, акцентуючи увагу на тому, що велику роль у сценічних постановках балетмейстера все ж відіграє музика, яка визначає як поетичний зміст, доповнюючи емоційну й образну сутність будь-якої хореографічної вистави, так і її драматургію та є основою балетмейстерських вирішень [106, 23].

У контексті із зазначеним вище не можна обійти увагою й слушну думку відомого балетмейстера М. Фокіна щодо театру танцю, котрий дав блискучі зразки синтезу танцю й музики. Це наочно простежується в словах митця, коли «...у сиву давнину музика запам'ятала у своєму звучанні ритмічний малюнок і пластику танцю та пантомімічну дію і набула здатності асоціативно передавати театралізовано-художні образи, було зроблено важливий крок для забезпечення “театральності” музикування і народження мистецтва балетного театру. Набравши феноменальної синтетичної здатності, музика в ньому стимулює розвиток, ускладнює хореографічні форми та активізує його контакти з іншими видовищними формами, періодично поєднуючись вже у нових видах синтезу. А вбираючи і переробляючи виражальні засоби суміжних мистецтв та водночас естетично збагачуючись, вона розширювала й власну художню палітру» [127, 353]. Погоджуючись з думкою, що музика в хореографічній виставі зазвичай прагнула поглибити складні візуально-художні образи й передати притаманними їй засобами динаміку подій, сприяючи оновленню та розширенню дійових форм будь-якого хореографічного видовища і розвиткові балетмейстерської фантазії, спробуємо уточнити зміст такого поняття, як танцювальна музика, яка є складовою народно-хореографічного жанру. Вбираючи в себе важливу складову музично-хореографічного видовища, композиторську партитуру, котра в професійних мистецьких колективах народного танцю зазвичай пишеться у співпраці з балетмейстером-постановником, вона водночас є й музичною драматургією, з якої виростає і пластично-танцювальна. Саме вона значною мірою розкриває музично-хореографічні образи, лейтмотиви й характери сценічних персонажів, їх настрої, почуття, складну поліфонічну структуру твору композитора.

Щодо хореографічної драматургії як поняття, то вона є основою будь-якої хореографічної вистави, визначаючи танцювально-музичний розвиток сценічної дії, пройнятої боротьбою почуттів, конфліктів і колізіями, зіткненням характерів сценічних персонажів. Основою цих подій зазвичай є конфлікт, закладений у сюжетну лінію авторської постановки, що віддзеркалює конкретні життєві ситуації, котрі визначаються фабульною лінією лібрето, яке є своєрідним сюжетним проектом майбутньої театралізовано-хореографічної вистави. У сюжетній побудові має чітко простежуватися розвиток подій, що ведуть до розв'язання основного конфлікту або інтриги і розкриття переживань, характерів, почуттів і стосунків дійових персонажів на сцені. Тобто це стислий зміст уже «готової» хореографічної постановки, у якій балетмейстер на основі наявного режисерсько-постановного плану детально розписує події на складові – епізоди, мізансцени музично-хореографічної дії, відповідно до структурних форм своєї постановки, а саме: на сольні варіації (танцювальні монологи) сценічних персонажів, на дуети (діалоги) і на ансамблеві сцени, які логічно зафіксовуються в лібрето твору [61, 13; 81, 62].

Симфонізація сценічно-хореографічної вистави та намагання хореографів вибратися з тенет детальної сюжетної конкретизації сценічної дії зумовили звернення до метафорично-узагальнених форм театру. На хвилі цієї естетичної тенденції й виникла балетно-танцювальна форма театру минулого століття та активізувались пошуки нових підходів у цьому жанрі, зокрема, у творчості таких відомих балетмейстерів: К. Голейзовського, Ю. Григоровича, С. Лифаря, І. Мойсеєва, Н. Рамішвілі, І. Сухішвілі, М. Фокіна.

Для мистецтва реформаторів цього різновиду сценічно-танцювального мистецтва минулого століття, його багатоаспектних пошуків, що увібрали трансформовані традиції класичної і народної спадщини та романтизму, характерне й незвичне, на наш погляд, органічне поєднання театральновидовищного начала й хореографічного симфонізму, що, своєю чергою, робило народну хореографію більш композиційно видовищною. Крім того, це нововведення також значно збільшило можливості хореографічного мистецтва, у

якому поширене поняття «симфонічний танець», що базується на спорідненості деяких танцювальних форм із формами симфонічного розвитку музики.

Говорячи про симфонічний танець, зазвичай мають на увазі розгорнуті масові хореографічні композиції, побудовані не на основі безпосереднього відтворення життєвих реалій, а нібито за аналогією з композицією та формами розвитку симфонічної музики. Видатними майстрами симфонічного танцю були М. Бежар, М. Петіпа, І. Мойсєєв та ін. Поняття «симфонічний танець» застосовують, як правило, до масових народно-сценічних постановок, які базуються на виразній формі класичного танцю. Це дозволяє уподібнювати такі композиційно-сценічні побудови узагальнено-виразній, емоційній у своїй основі образності симфонічної музики. Така змістовна аналогія знаходить своє доповнення у схожості зовнішніх форм – тематичній розробці, структурній «поліфонії», динамічному розвитку, котрі однаковою мірою характеризують і симфонічну музику, і симфонічний танець. Проте аналогія не є тотожністю. Симфонічний танець у своїх класичних формах виник, вірогідно, значно раніше симфонізації музики балетних спектаклів, хоча симфонізація й дала подальші стимули для його розвитку. Спроба створити хореографічні вистави на основі симфонічної музики, що не призначена для танцю, впливає з ототожнення симфонічного танцю із симфонізмом музики.

Не став винятком і Павло Вірський, який бачив власну модель театру народного танцю, розглядаючи непохитні основи цього унікального театрального різновиду, зокрема, музичну драматургію, лібрето, сценічну хореографію не з погляду класики, а народної хореографії, у якій домінантою, як і будь-якого театру, пов'язаного з хореографією, є театральність. Підтвердженням цього є й те, що українське народно-сценічне хореографічне мистецтво, пройшовши тривалий шлях свого еволюційного розвитку від ансамблевої форми до театральної й увібравши досвід суміжних мистецтв, різні стилі, форми й напрями, утвердило також унікальність і самостійність універсальної природи балетмейстера як режисера-постановника хореографічної вистави.

Театральний синтез мистецтв, до якого належить і мистецтво народної хореографії як складової театру танцю, здійснюється в процесі інтерпретації та виконання художньої композиції чи хореографічної мініатюри, зрежисованої і поставленої балетмейстером з використанням виражально-зображувальних засобів хореографії, музики, декорацій, пантоміми, світлових ефектів тощо. При цьому такий багатоаспектний синтез здійснюється не шляхом механічного «злиття» різних мистецтв, а завдяки «специфічним трансформаційним можливостям саме театрального, де сценічна хореографія є однією з його складових. А вершиною цього складного творчого процесу став театр, в якому артистами є танцюристи, котрі з допомогою пластики тіла, пантоміми і танцювальних рухів створюють художні образи сценічних персонажів» [70, 34]. Варто зауважити, що прояви образної виразності властиві людській пластиці і в реальному житті. У тому, як людина рухається, жестикулює, діє та пластично реагує на дії інших, виражаються особливості її характеру й почуттів, своєрідність її особистості. Такі, так би мовити, наочні характерно-виразні елементи, народжені в реальному житті, прийнято називати пластичними мотивами або пластичними інтонаціями. Саме вони і є джерелом образної природи театралізованого танцювального мистецтва.

Синтез хореографічного й театрального мистецтв допомагає балетмейстеру-постановнику цілісно й універсально відтворювати в танцювально-пластичних образах не лише внутрішній стан своїх героїв, але і зміст їх життєвого буття. Водночас слід зауважити, що використання різних видів мистецтв у межах однієї хореографічної постановки не обов'язково є запорукою народження синтетичного художньо-цілісного спектаклю. «Механічне» поєднання різних видів і жанрів мистецтва може спричинити явище, протилежне синтезові, – еkleктизм, що варто враховувати хореографам у своїй постановній роботі.

Крім того, варто зазначити, що синтез у театралізованому хореографічному мистецтві досягається лише завдяки неординарності художнього мислення та широкому світогляду митця, здатності балетмейстера цілісно сприймати й

образно-метафорично віддзеркалювати реальну дійсність. Тому інколи відсутність у певному сценічному вирішенні хореографічного дійства органічної мистецької синтетичності пояснюється, передусім, саме «механічним використанням перевірених прийомів заради ефектного сценічного видовища, коли арифметична сума трафаретних виражальних засобів впливу на глядача замінює художній синтез» [66, 43]. Ось на цій стадії в результаті дійсно творчого мистецького синтезу народжується зовсім нова художня якість – гармонійна театралізовано-хореографічна вистава, у якій, на думку видатного реформатора Г. Крега й українського балетмейстера-постановника А. Таїрова, у «найрафінованішому вигляді збережено дійову сутність театру» [82, 98]. У ньому об'єднувальним центром є саме хореографія, якій належить центральне місце й провідна роль. Водночас він не є механічним конгломератом різних мистецтв, а є їх синтезом, підпорядкованим хореографічному образу.

Цікаву думку у своїй монографії «Театральність і музика» висловлює музикознавець Т. Куришева, даючи інтерпретації сутності цього виду синтетичного мистецтва в контексті з поняттям «театр танцю» і «театр балету», вважаючи, що це, передусім, театралізоване художнє дійство музично-хореографічного мистецтва, яке реалізується в часі (події, факти реального життя, людські взаємини), осяжному просторі за допомогою «видимих одиниць» – персонажів (в особах, у живих картинах на очах у глядачів) на основі режисерсько-композиційного плану [83, 49]. Тобто, як бачимо, специфічний театр танцювального мистецтва – це синтез різних мистецтв, які живуть за його законами. А вистава в ньому – це ще й синтетичне хореографічно-театральне мистецтво творення візуальних музично-сценічних образів. Вона має декілька складових, зокрема експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку, котрі зафіксовані в режисерсько-композиційному плані. Саме в ньому розкривається сюжетно-тематична схема майбутнього твору, з мізансценами, з детальним поясненням місць розташування сценічних персонажів і характер музики з її темпоритмом і розміром, відповідно до кожної частини хореографічної постановки. Тобто процесуальне начало цього твору

розкривається в реальній театралізовано-хореографічній дії розробленого лібрето танцювально-образного видовища. Як констатує М. Каган, досліджуючи ще й особливості художнього часу і простору в його відмінності від реального, «набутки просторових мистецтв, в тому числі й танцювального, можуть містити в собі у театралізовано-хореографічній формі також образ часу, якщо це необхідно для вирішення певного художнього завдання» [66, 239]. Він являє собою танцювальне втілення життєвого змісту (почуття, настрої, стан, дії, котрі супроводжуються думкою), який знаходить вияв у виразних рухах і пластиці сценічних персонажів.

Для хореографічно-сценічного мистецтва особливого значення набуває також важлива в хореографії запрограмованість художнього образу, простору і візуально-пластичне відтворення дії. Аналізуючи мистецтво хореографічної вистави, один з відомих представників європейської культурології Р. Барт у своїх дослідженнях неодноразово ставив і таке питання: а що ж таке театр? І давав дещо абстрактну відповідь, що це своєрідна кібернетична машина, яка в неробочому стані нібито прихована кулісами, але як тільки вони відкриваються, ця «машина» починає спрямовувати на адресу глядача цілу низку інформації. Особливість її в тому, що вона передається синхронно й водночас у різних ритмах. Так, у кожний момент вистави повідомлення надходить одночасно з декількох джерел (декорації, освітлення, сценічного костюма, розташування акторів, їхніх жестів, танцювальних рухів, міміки тощо), причому «одні сигнали статично тривають (наприклад декорації), а інші нібито «миготять» (рухи, жести, мовлення)» [17, 276]. Отже, перед нами справжня, так би мовити, «інформаційна поліфонія», у якій і криється феномен хореографічної театральності». Саме ці специфічні особливості поєднання різних компонентів просторових і часових мистецтв можна простежити в будь-якій формі театралізованої хореографічної вистави. До цього варто додати, що в процесі інноваційних розробок балетмейстерів-постановників поступово формуються й нові жанри та види сучасної хореографічної культури, а кожне мистецтво щоразу в синтезі з іншими видами мистецтв по-новому виявляє свою особливу естетичну сутність.

У сучасних пошуках балетмейстерів, які вбирають новітній досвід кращих зарубіжних спеціалістів, відбуваються процеси активізації взаємодії між різними видами мистецтв, передусім домінуючими для певної епохи, коли для досягнення максимальної ефективності в орієнтації на високі ідеали «мистецтва немовби звертаються одне до одного за допомогою, спираються на спільний досвід і відкриття для глибокого освоєння нової історико-соціальної дійсності» [66, 238]. Саме взаємозапозичення кращих зразків вітчизняного й зарубіжного хореографічного мистецтва і сприяло збагаченню та розширенню можливостей українського народно-сценічного танцювального мистецтва за рахунок створення театралізованих постановок. При цьому зазначимо, що на кожній історико-культурній фазі розвитку суспільства синтез мистецтв, зокрема в хореографічних виставах, має свою специфіку, кожний окремий період соціокультурної й театральності супроводжується взаємодією або взаємовідторгненням певних видів і жанрів мистецтв, унаслідок чого виникає новий мистецький синтез, зближення різних хореографічних шкіл, напрямів, утворення якісно нових традицій на ґрунті творчого досвіду попередніх поколінь і освоєння здобутків та експериментів сучасних європейських митців, не схожих особистостей, творчих почерків і вподобань [28, 170–184].

Театралізовано-танцювальні постановки другої половини ХХ століття визначали активна взаємодія і взаємозбагачення хореографічних культур різних країн і народів усе більш відчутним впливом найновіших художніх течій і творчих пошуків балетмейстерів-постановників, які завдяки всезростаючим гастрольним обмінам, участі у Міжнародних фестивалях танцювального мистецтва вбирали найновітніші експериментальні знахідки й досвід багатоманітних художніх течій постмодернізму в хореографії [201; 205]. Ці тенденції не минули й українських балетмейстерів, які все частіше зверталися до сучасної народної хореографії та музики, до використання танцювально-пластичної поліфонії та принципів хореографічно-симфонічної драматургії і навіть до скульптури (позування тощо), щоб зробити свої вистави більш привабливими й видовищними для глядачів.

Виховані на традиційних балетних формах молоді українські хореографи, побачивши постановки багатьох своїх закордонних колег, які будувалися на ефектній та інколи не звичній для них танцювальній лексиці, режисерських підходах до композиційного відтворення сюжетності твору, почали запроваджувати їх у свою постановну практику [138; 203]. Цікаву думку щодо впливу на хореографічне мистецтво постмодернізму висловлював балетмейстер М. Бежар, який наголошував, що ця художня течія максимально використовує всі виражально-зображувальні засоби, що «можуть бути прийнятними для масового глядача, коли гасло замінює складну метафору, а образність у художніх пошуках експлуатує заклик, нібито це може зробити кожний». Але такий підхід не означає повне заперечення професійного рівня, бо «в постмодернізмі важко відрізнити серйозні фахові знахідки одних митців від комерційних підробок інших, оригінал від пародій, талант від бездарності» [19, 137]. Проте, на нашу думку, ця художня течія має й позитивні ознаки для народної хореографії, бо долає властивий модерну поділ на елітарне і масове мистецтво та йде не від людини, а до неї, тим самим наближаючи елітарне танцювальне мистецтво до широкої глядацької аудиторії.

Варто звернути увагу на те, що балетмейстери-постановники зазначеного історико-культурного періоду найкращі хореографічні полотна, зокрема й з елементами народної хореографії, створили в стилі постмодернізму саме тоді, коли знаходили точки дотику з академічною балетною школою. Вплив естетичних засад постмодерну по-різному відчували й відомі балетмейстери класичної хореографії, серед яких виділялися Ю. Григорович, Б. Ейфман, А. Шекера і, безумовно, Павло Вірський та І. Мойсєєв, які хоча і не були «чистими класиками» в повному розумінні цього слова, проте їх творчість була до них близькою. Об'єднавчим началом для всіх згаданих вище балетмейстерів-постановників було поєднання синтетичного сплаву театрального-видовищного й хореографічно-музичного мистецтва. Усі ці багатовекторні процеси доповнюють уявлення про українську народну хореографію, складовою якої був танцювальний фольклор, а це, своєю чергою, потребує науково-теоретичного

узагальнення й комплексного мистецтвознавчого аналізу. Дослідження цих та інших питань, пов'язаних з трансформаційними процесами в народно-сценічному танцювальному мистецтві та їх прояв у театрі танцю Павла Вірського, передбачає застосування комплексу взаємопов'язаних методів, зокрема, окрім раніше згаданих, і хронологічний, який спрямований на виявлення в часовій послідовності основних етапів розвитку народної хореографії в Україні.

Висновки до розділу 1

Аналіз різних видів джерел, насамперед наукової літератури мистецтвознавчого й культурологічного спрямування, критичних статей, опублікованих в Україні та за кордоном, дає підстави зробити такі висновки:

1. Дослідження значного масиву наукової літератури з окресленої проблематики й опрацювання архівних матеріалів з питань формування українського народно-сценічного мистецтва свідчить про існування великої кількості наукових студій. Увесь накопичений фактографічний матеріал і теоретичні напрацювання, які стали підґрунтям для сучасних комплексних досліджень, пов'язаних з трансформацією народного танцю, лише побіжно відтворюють картину його формування, не даючи повного уявлення про поетапний розвиток і становлення народної хореографії та її органічний зв'язок з театральним і музичним мистецтвом, що пізніше знайшло свій прояв у театрі танцю Павла Вірського. Усе це залишилося поза увагою науковців і не стало до сьогодні предметом комплексного культурологічно-мистецтвознавчого аналізу.

2. З'ясування науково-теоретичних засад і специфічних особливостей трансформаційних процесів в українській народній хореографії, завдяки яким вона піднялася на більш високий щабель, сягнувши рівня такої прогресивної сценічної форми, як театр танцю, і виявлення ролі балетмейстера в них необхідно здійснювати крізь призму внутрішніх законів театру й естетичних тенденцій поступу балетмейстерської творчості та її ролі у формуванні театральньо-

танцювальних систем. Окреслення структурно-естетичних особливостей театралізованих хореографічних постановок як результату художнього пошуку балетмейстера-постановника дозволить створити теоретичну базу для усвідомлення концептуальних засад розвитку української народної хореографії й театралізованого народно-танцювального мистецтва Павла Вірського..

3. Сучасні дослідження історіографічних джерел і творів мистецтва народної хореографії сприяють подоланню мистецтвознавчих стереотипів, коли певні аспекти хореографічного мистецтва розглядають відокремлено від інших видів художньої творчості. Формування наукової думки на основі широких мистецтвознавчих порівнянь і паралелей спонукає до формулювання наукових положень щодо культурно-мистецьких традицій, котрі мало місце в театрі танцю Павла Вірського.

4. Запропонований підхід до аналізу української народної хореографії визначив нову перспективну лінію досліджень у цій царині. Основою наукової роботи стали теоретичні розробки відомих балетмейстерів Ж. Новерра, Р. Барта, Т. Куришевої, М. Фокина, К. Голейзовського, І. Мойсеєва, М. Бежара, Ф. Лопухова, які, намагаючись вирватися з тенет сюжетної конкретизації сценічної дії, звернулися до метафорично-узагальнених форм театру з елементами образно-хореографічного симфонізму. Їх естафету підхопив реформатор українського сценічно-танцювального мистецтва П. Вірський, створивши свій авторський театр танцю і забезпечивши внутрішню єдність та органічний синтез складових своїх танцювально-сценічних постановок.

5. Для більш об'єктивного висвітлення процесів, пов'язаних з театралізацією народного танцю, становлення творчої особистості українського балетмейстера-постановника Павла Вірського, необхідні комплексні й аналітичні підходи та широкий мистецько-культурологічний погляд на суперечливі тенденції розвитку його народної хореографії як складової багатоаспектної музично-театральної культури. А це, своєю чергою, зумовлює необхідність наукового осмислення творчого шляху митця під час його багаторічної роботи на «ниві» українського народно-сценічного танцювального мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦТВА НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

2.1. Трансформація народно-сценічного танцю в культурно-мистецькому просторі України

Сьогодні важко уявити українське хореографічне мистецтво без народно-сценічного танцю, який можна побачити як у балетних виставах і театральних постановках, де він є невіддільним сценічним атрибутом, так і в хореографічних композиціях, мініатюрах і навіть камерних сценках концертних номерів. Його формування та розвиток є своєрідною школою, що дає пояснення багатьом явищам у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та його національного характеру. Аналіз основних етапів становлення народної хореографії дає цінний матеріал, який допомагає побачити найпрогресивніші здобутки цього виду мистецтва, відкриваючи перед науковцями-хореологами й практиками-балетмейстерами широкий простір для вивчення творчості й досвіду сценічно-постановної роботи видатних українських балетмейстерів минулого, котрі намагалися популяризувати народний танець і використовувати його для відтворення тогочасної духовної атмосфери, у якій перебували сценічні герої театральних спектаклів чи окремих театралізованих танцювальних постановок.

Роблячи екскурс до джерел становлення української народної хореографії, можемо побачити, що у своєму розвитку вона пройшла декілька етапів. Почалось це з використання українського танцю в театральних формах, де він разом з піснею виконував розважальну функцію і сприяв відтворенню сценічних образів. На початковій стадії свого розвитку народний танець лише «відшукував» своє місце, намагаючись заявити про себе в найпростіших формах театру (шкільний

театр, ярмаркові балаганні форми, скомороство, вертеп) [45, 25–28]. На більш зрілій стадії розвитку народно-танцювального мистецтва його можна було вже побачити в музично-драматичних, оперних та інших театральних трупях. При цьому варто пригадати, що пісенно-танцювальний фольклор було асимільовано ще шкільним театром, композиційна структура якого містила специфічні сценки-інтермедії, обов'язковою складовою яких були танці. Їх показували між актами навчальних і реалістичних п'єс, і вони не були розважальним елементом, а виступали засобом образної характеристики. Усе це свідчило про те, що вже в ранніх театральних формах чітко простежувався безпосередній зв'язок танцю й пісні з театральним мистецтвом. Крім того, деякі танцювальні рухи і композиції народно-сценічного танцю можна було побачити ще й у театралізованих фольклорних постановках («Коза», «Меланка»), а окрасою ярмаркового театру став запальний танець «Козачок», який пізніше все частіше став з'являтися у виставах музично-драматичних театрів в Україні [192, 24–26]. Окрім нього були й інші задушевно ліричні, романтичні та драматичні танці, які, ставши органічною складовою спектаклів, допомагали створювати правдиві сценічні образи багатьом корифеям українського театру – М. Щепкіну, М. Садовському, М. Кропивницькому, П. Саксаганському, М. Заньковецькій та ін. З їхньою творчістю пов'язаний подальший розвиток українського танцю в Полтавському та Єлисаветградському музично-драматичних театрах, у яких з успіхом йшли п'єси українських класиків «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Різдвяна ніч» тощо. У них уже в самому задумі цих театральних постановок народний танець виконував поглиблену допоміжну функцію – розкриття образної характеристики сценічних персонажів, органічно входячи в композиційну структуру вистави [23, 12].

Синтезуючи елементи драматичного дійства з пісенно-музичним мистецтвом, народний танець почав відтворювати тонкі психологічні нюанси, сприяючи підвищенню емоційності сценічної дії та допомагаючи досягти художньої достеменності в зображенні подій при розкритті повсякденних епізодів життя різних прошарків населення [109, 77]. Поступово закріплюючись

на сценічних підмостках театру, український народний танець сприяв більш яскравій видовищності вистав і розширював можливості режисерів-постановників. Яскравим підтвердженням цього є творча діяльність багатьох артистів і режисерів тогочасних музично-драматичних театрів, серед яких однією з найколеритніших фігур був М. Садовський, котрий, відтворюючи художньо-сценічний образ свого героя, «настільки оригінально виконував “козачок”, що рівних йому в цьому не було, а всі його танцювальні рухи характеризувалися автентичною пластикою, котру можна було спостерігати в середовищі його сценічного героя» [91, 157]. Іншими подібними прикладами може бути творчість багатьох відомих артистів, для яких танці були не елементом розважальності на сцені, а засобом розбудови образної складової музично-театрального дійства. Наприклад, М. Заньковецькій вони допомагали розкривати найпотаємніші почуття сценічних героїнь, їх темперамент і душевний біль або, навпаки, виразніше передати їх веселий характер, як це було в образі циганки Ази [56, 267]. Для П. Саксаганського танець став справжнім зразком сценічного самовираження та пластичної майстерності, коли актор образно, підспівуючи, хвацьки пританцював, демонструючи свій норов і безтурботність [23, 13]. Варто звернути увагу на те, що зазначені вище митці не були «першопрохідцями» в цьому, бо подібні виражальні засоби акторської гри з використанням танцю для образного відтворення характерів героїв п'єси практикували ще в кріпосних театрах. Зокрема, у виставі «Наталка Полтавка» І. Котляревського М. Щепкін, виконуючи роль Макогона, намагався з допомогою танцю розкрити вдачу свого сценічного персонажа [171].

Подальшому розвитку українського народного танцю сприяла творча діяльність М. Кропивницького, який у жовтні 1882 року в Єлисаветграді на базі пересувних труп заснував професійний театр. Уже його перша постановка п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», завдяки використанню її сценічними персонажами пісенно-танцювальних елементів для більшої достеменності при відтворенні тогочасного провінційного життя, фактично сприяла зміцненню позицій у формуванні української народно-сценічної хореографії на театральних

підмостках. Пісенно-танцювальні засоби слугували не лише вдалим доповненням до розкриття образів різних прошарків населення і характерів героїв п'єси, але й допомагали у вирішенні режисерської концепції вистави, сприяючи підвищенню емоційності дії [113, 35]. Разом з тим, режисери у своїх музично-драматичних виставах, окрім створення цілих танцювальних мізансцен наприкінці ХІХ століття, поступово перейшли до постановок своєрідних спектаклів-дивертисментів, консультантами яких були знані вже тоді хореографи Х. Ніжинський, В. Верховинець та ін. Своїми експериментальними танцювально-пісенними постановками вони певною мірою пришвидшували шлях розвитку українському народно-сценічному танцювальному мистецтву.

Поступово, розширюючи свої масштаби використання на сцені музично-драматичних театрів, український народний танець почав виходити й на міжнародну арену, набуваючи нового забарвлення. 1893 року, виступаючи в Парижі з п'єсами «Наталка Полтавка» та «Назар Стодоля» Т. Шевченка, талановитий актор та антрепренер Г. Деркач уперше ознайомив з ними французьку публіку. Творчою знахідкою режисера стало введення в спектакль фольклорної вокально-танцювальної картинки «Вечорниці», у якій український народний танець став невіддільним атрибутом драматичних колізій цих спектаклів [191, 111].

Завдяки творчій фантазії видатних майстрів сцени – режисерів та акторів, які фахово використовували в класичній драматургії інших вистав національний побутовий танець, він усе частіше став займати свою нішу в сценічній формі театрального мистецтва. А коли український народний танець почав виходити за рамки музично-драматичного мистецтва й поступово з'являтися на сценічних підмостках клубних установ, майже одночасно почали формуватися і жанрові, стильові та лексичні особливості народної хореографії [113, 35]. Свідченням цього стала активізація мистецького життя в Україні на початку ХХ століття. Нестримного розвитку набули й різноманітні жанри хореографії, зокрема народної. У національних класичних театрах помітною стає діяльність перших українських балетмейстерів-постановників народних танців. Окрім згадуваних

раніше В. Авраменка, Х. Ніжинського і В. Верховинця, усе частіше можна було почути також імена А. Нижанківського та М. Соболя. У досить різноплановій творчості цих знавців народно-танцювального мистецтва, які багато працювали як консультанти-хореографи в театральних колективах, почали виникати творчі розбіжності в оцінці сценічних постановок танцювального фольклору. У результаті цих публічних дискусій почали виразно простежуватися дві основні тенденції. Загальновідомо, що шлях розвитку народної хореографії не відзначався рівним, послідовним характером. Це був процес, сповнений протистояння нового, прогресивного з реакційним, що гальмувало формування українського народно-сценічного танцю. Тривалий період протистояння і пошуків прогресивних новаторів-режисерів тогочасного драматичного театру, їхні досягнення й тимчасові поразки позначилися й на розвитку танцювального мистецтва в Україні. Дух безкорисливості та відвертості, зумовлений революційною ситуацією в країні, знаходить свій відбиток і в театральному мистецтві. Так, прихильники однієї тенденції прагнули яскравої театралізації українського народного танцю, його технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Тоді як в основі поглядів представників іншого напрямку, якого дотримувався В. Верховинець, передбачалося дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків української народної хореографії в первинному фольклорному варіанті.

Перша ж художня тенденція найбільш чітко проявилася у творчості балетмейстера-постановника Х. Ніжинського, який успішно співпрацював з М. Кропивницьким, упроваджуючи в сценічне життя театралізацію народного танцю. У багатому балетмейстерському доробку Х. Ніжинського було чимало українських народно-танцювальних постановок, створених на основі розширення елементів театралізації хореографічного фольклору. Зокрема, цей творчий дует у першій дії опери «Катерина» М. Аркаса (за поемою Т. Г. Шевченка) показав театралізовано-хореографічну картинку «Козак», яка побачила світло рампи під час гастролей у Москві 12 лютого 1899 року [113, 36]. Суть її полягала в тому, що артисти балету та вокалісти, котрі були поділені на пари, виконували дійсно

театралізовано-поліфонічний (кожна пара мала свою партію) танець з ускладненою хореографічною лексикою та виразними елементами академічної класики. Зазначимо, що тоді вперше в українській народно-сценічній хореографії було застосовано принцип театральності-хореографічного контрасту (тривожному стану Катерини контрастував веселий народний танець) і хореографічної поліфонії, яка будувалася на образно-тематичному спрямуванні, визначеному театральним режисером і балетмейстером-постановником [110, 25]. Таким чином, Х. Ніжинський був одним з перших українських хореографів, хто застосував цей художній прийом у постановній роботі.

Якщо аналізувати творчу діяльність М. Кропивницького і його тісні зв'язки з українським народно-танцювальним мистецтвом як органічною складовою музично-драматичних вистав, варто звернути увагу на те, що митець, знаючи специфіку народного танцю і його місце в житті народу, вдало використовував особливості цього виду сценічного мистецтва для розкриття характерів персонажів п'єс. У своїй творчій діяльності, популяризуючи народний танець в умовах театру, видатний режисер водночас сприяв перетворенню фольклорної хореографії в її народно-сценічну форму, вдало поєднуючи український танець з піснею і словом на театральних підмостках [113, 35]. До речі, багато здобутків трупі М. Кропивницького пізніше використали постановники танців і балетів і в інших українських музично-драматичних театрах, навіть на оперній сцені.

Прийнявши естафету від «батька» українського театру М. Кропивницького, М. Садовський удосконалював і розвивав його здобутки, сприяючи популяризації народно-танцювального мистецтва в житті суспільства. У його театральному варіанті танець був глибоким за змістом і багатим своєю художньою виразністю. Крім того, він був і різноманітний за тематикою, що додавало йому і високої мистецької цінності в сценічних постановках. Усе це принесло актору й водночас режисеру славу одного з фундаторів народно-сценічного танцю на театральних підмостках. Митець заснував у Києві 1907 року постійний український театр, де поряд з відомими операми «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Роксолана» Д. Січинського були також поставлені «Наталка Полтавка»,

«Різдвяна ніч» та «Енеїда» М. Лисенка [110, 44–45]. Так, в опері «Різдвяна ніч» у фінальній сцені було доречно використано танцювальний епізод, у якому В. Верховинець тонко ввів окремі автентичні елементи народного танцю, а в опері «Енеїда» було надано танцювальним сценкам виразної національної характерності та розкрито за їх допомогою специфічні риси характерів дійових осіб, достеменність яких відповідала яскраво комедійному та гостро сатиричному режисерському рішенню [113, 39]. Досить вдало були введені в канву спектаклю «Наталка Полтавка» обрядові танці й хороводні та парні характерні танці.

На тій самій сцені 1919 року було здійснено постановку опери М. Лисенка «Утоплена» [30, 106], у якій В. Верховинець виступав як консультант-етнограф, знавець старовинних українських хороводів, котрі вмiло використав М. Садовський у цьому спектаклі. Під орудою балетмейстера були поставлені сцена русалок і показові народні ігри, які пластикою танцю передавали душевні настрої сценічних персонажів. Для танцю русалок художник А. Петрицький розробив стилізовані прозорі ніжно-зелені хітони-сорочки з українським орнаментом і віночками з білих лілей, що в майбутньому стали одним з класичних взірців національного балетного костюма [30, 107].

Варто зазначити, що В. Верховинець не тільки вводив зібрані й записані народні танці з мальовничими, колоритними фігурами у спектаклі М. Садовського, але й, використовуючи акторський потенціал його театральної трупи, створював самостійні танцювальні вистави-дивертисменти. Їх ставили з метою популяризації українського народно-танцювального мистецтва серед широкого загалу. Проте цим бажання хореографа охопити значно більшу глядацьку аудиторію не обмежувалося: 1912 року на сцені театру М. Садовського вів організує ще й тематичні вечори з народної хореографії й окремих музично-танцювальних картин з відомих українських оперних вистав та оперет М. Лисенка, К. Стеценка й інших композиторів («Галька» і «Пісні в сценічних обличчях персонажів») [113, 40], на яких молоді ентузіасти-танцюристи майстерно виконували щойно записані ним народні танці, котрі з давніх-давен побутували на теренах України. Серед них можна було побачити і «Гопак» села

Кривого, херсонські танці, веснянки, а також «Роман», «Аркан» тощо [32, 91–95]. Подібні творчі заходи привертали увагу поціновувачів цього видовищного виду мистецтва й ставали взірцем для перших новостворених невеликих фольклорно-етнографічних гуртів, які все частіше починали з'являтися в країні. Одним з основних їх завдань було «оживити» музично-танцювальний і пісенний фольклор та зберегти його для нащадків, розвиваючи при цьому давні традиції народного пісенно-танцювального українського мистецтва [23, 14].

Необхідно звернути увагу й на те, що вже в театрі корифеїв як у музиці, так і в хореографії все частіше художньою домінантою сценічних постановок ставали танцювальні мініатюри, засновані на національних народно-танцювальних мотивах. У них народний танець у поєднанні з піснею не лише вдало доповнював святкову атмосферу тематичних заходів, але й дозволяв глибше відтворювати події в розкритті повсякденних епізодів побутового життя і характер дійових персонажів. Подібні постановки давали можливість як балетмейстеру, так і артистам органічно поєднувати танцювальне й театральне мистецтво в одне ціле, що робило український сценічний танець більш видовищним та образним. Так, завдяки корифеям українських театрів: М. Кропивницькому, М. Садовському, П. Саксаганському, М. Заньковецькій, М. Щепкіну й ін. – народний танець впевнено розпочав свою тріумфальну ходу, ставши органічною складовою частиною багатьох сценічних постановок музично-драматичних театрів країни, сприяючи якнайповнішому виявленню ідейно-образного змісту театральних вистав. Найяскравіше це простежувалось у спектаклях «франківців», який раніше називали «соловцовським», – «Лісова пісня» Лесі Українки, «Ревізор» М. Гоголя, драма І. Франка «Украдене щастя», «97» М. Куліша, а також «Вій» Остапа Вишні (за М. Гоголем), у яких були залучені Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницький, О. Горська, П. Нятко й інші молоді на той час актори, котрі згодом увійшли в історію української театральної сцени як видатні митці. Усі вони майстерно володіли мистецтвом народного танцю й співу, використовуючи їх в окремих мізансценах [128, 30]. Створені ними сценічні образи немовби вийшли з найглибших джерел танцювально-

пісенного фольклору [191, 114]. Ця галерея яскравих, живих людських характерів, наділених мудрістю, життєрадісністю та невичерпним гумором, забарвленим щирістю акторської гри, була органічно введена в загальне режисерське рішення.

Вагомий внесок у розвиток українського народно-сценічного танцювального мистецтва зробив також учень Х. Ніжинського, відомий балетмейстер М. Соболев, який, працюючи в одній з тогочасних театральних труп, вдало використовував танець як допоміжний матеріал для відтворення правдивого внутрішнього стану при розкритті сценічної образності персонажів. Поділяючи погляди свого вчителя на перспективи розвитку танцювального фольклору і не зраджуючи народних традицій при нестримних веселоощах, котрі панують у його сценічних постановках, гурт М. Соболева зумів поєднати складні, віртуозні па з тонким естетичним смаком. Розширюючи діапазон своєї творчої діяльності, митець створює 1910 року перші танцювальні гурти, цим самим закладаючи основу ансамблевій формі народної хореографії. Зауважимо, що жанр ансамблю до початку ХХ століття не мав прототипів, а підготовлені в ті роки концертні номери танцюристів були явищем спорадичним. Їхня художня структура ще не мала ознак самостійного жанру, але любов постановників та ентузіастів цього виду мистецтва до народного танцю сприяла його популяризації, збагачуючи тогочасну сценічну практику новими хореографічними постановками.

Поява нового жанру хореографічного мистецтва пояснюється кількома складними факторами. Його не варто розглядати лише як результат пошуків і відкриттів у середині народно-танцювального мистецтва. Теми та образи, створені на сцені, були безпосередньо пов'язані з тогочасним життям. І хоча цей зв'язок не завжди перебуває на поверхні, проте він існує, відкриваючи новий еволюційний етап у розвитку й становленні українського танцювально-сценічного мистецтва. Воно своєю появою нібито підводить умовну риску попередньому етапу, де народний танець був гідно представлений на сценічних підмостках ще перших, різноманітних за формою театральних труп. Це й було

тією умовною межею між першим і наступним етапом розвитку народної хореографії, після чого все частіше почали з'являтися невеликі самодіяльні гурти й ансамблі у вигляді вже нових сценічних форм, таких як танцювальні та вокально-танцювальні фольклорні колективи. Створювали їх, як правило, з метою популяризації та збереження танцювальної і музичної спадщини української народної культури. Так, кількісний склад танцівників гурту М. Соболя (28 чоловік), їх майстерність і артистизм дозволяли в сценічній формі відтворювати українські народні обряди [191, 113]. Але цим не обмежувався репертуар його колективу: хореограф ставив і комічні мініатюри та сценки, які давали підстави говорити про його схильність до гумору й іронії. Сучасники хореографа відзначали, що романтика і поезія були не найсильнішим боком його таланту.

Подвижницькою місією цього танцювального гурту було ознайомлення населення міст і сіл з духовними багатствами національної культури. Географія виступів його артистів постійно розширювалася. У містах, де вони демонстрували своє мистецтво, починали з'являтися самодіяльні танцювальні гурти. Популярність цього колективу щораз зростала, і невдовзі він був визнаний не лише численними глядачами, але й владними структурами. Про це свідчить хоча б той факт, що, починаючи з 1914 року, ансамбль стаціонарно продовжив своє творче життя в Харкові. Постійно працюючи над удосконаленням техніки автентичного українського народного танцю, митець водночас активно працював і над збагаченням його танцювальної стилістики та пластичної лексики. Поступово розширювалася й тематика його постановних номерів, у яких саме ритм, його безперервний пульс задавав характер хореографічних малюнків сценічних мізансцен у складних поліритмічних побудовах, які М. Соболю почав застосовувати у своїх роботах. Серед них найпомітнішими були перші театралізовані танцювальні композиції: «Весілля в Україні», «Російське весілля», «Українські дівочі хороводи», «Польський бал» й ін. Але найбільший інтерес представляли його сюїти, що базувалися на українському традиційному ігровому

фольклорі, у яких балетмейстер послідовно технічно ускладнював народний танець, при цьому не роблячи віртуозність при їх виконанні самоціллю [23, 16].

Невдовзі стиль роботи М. Соболя намагалися підхопити хореографи інших новостворених танцювальних колективів, хоча й не завжди це робили вдало. Перебільшена ускладненість рухів і надмірне прискорення завдавали шкоди самобутнім народним танцям, а кожен виступ танцюристів був далеким від атмосфери справжньої театральності. Захоплюючись зайвою театралізацією (сентиментальні, мелодраматичні сценки) і карколомною віртуозністю, виконуючи велику кількість низових технічно-танцювальних рухів, зокрема повзунків та обертань, вони цим самим перетворювали животворне мистецтво народного танцю в розважальний, «бездушний» дивертисмент. У ньому незвичайна легкість і віртуозність виконання свідчили лише про всебічно розвинену техніку, чіткість і чистоту виконання та пустотливий сценічний гумор, яким їх танець і відзначався [113, 37].

Такий пародійний підхід до українського народно-танцювального мистецтва викликав обурення і спротив відомого етнографа-хореографа В. Верховинця, який завжди негативно ставився до перекручування танцювальних рухів, закликаючи постановників танцю дбайливо ставитися до народної творчості й бути вірними народній виконавській манері та стилеві. Щоб не допускати помилок, він як авторитетний знавець української народної хореографії рекомендував тим, хто береться за постановку народних танців, починати з пошуку, вивчення та музичної інтерпретації пісенних і хореографічних фольклорних образів, дотримуючись автентичної фольклорної основи танцю, не змінюючи й не ускладнюючи до невпізнання довершену його лексику та композицію [113, 38]. Демонструючи наочно такий підхід, В. Верховинець створив танцювальний гурт «Жінхоранс», у сценічних постановках якого митець надавав перевагу реконструкції та художньо-сценічному відтворенню етнорегіональної (субрегіональної) автентичної виконавської манери, яка, своєю чергою, базувалася на розумінні та правдивому

відтворенні ритмічно-інтонаційної специфіки національного пісенного мелосу, танців і музики.

Серед однодумців В. Верховинця був відомий знавець західноукраїнського фольклору балетмейстер А. Нижанківський. Поставлені ним гуцульські танці у виконанні його танцювального гурту, їх дивовижні рухи, різноманітні хореографічні візерунки та композиційна побудова свідчили про те, що митець був добре обізнаний з автентичними особливостями танцювальних галицьких традицій [23, 14]. Ставлячи їх, він широко використовував елементи ігрової культури й танцювального фольклору Західного регіону України. Щоправда, стилістика його танців була досить різноманітною. Але це, на наш погляд, пояснювалося тим, що, формуючись на перехресті народної мелодики численних етносів, які здавна проживали в цій місцевості, вона фактично віддзеркалювала в собі динамічні процеси в еволюції української народно-танцювальної школи. Він віднайшов такі рухи, які природно, логічно й правдиво розвивали основну родзинку танцю, не порушуючи при цьому його характер і манери виконання. У танці митець у простих і барвистих образах відтворював глибину душі українського народу.

Відчутний позитивний вплив народно-сценічний танець мав і на інші види українського хореографічного мистецтва. Найпомітніше це проявилось вже в середині 20-х років ХХ століття, які внесли пожвавлення у формування музично-танцювальної культури в Україні. Цьому значною мірою сприяла постанова Ради Народних Комісарів СРСР «Про розвиток українського оперного та балетного мистецтва» від 24 квітня 1925 року. Результатом появи цього документа стало створення нових театрів у великих містах України. Окрім Київського державного оперного театру, що вже існував, було визнано необхідним створити в Харкові та Одесі національні оперно-балетні трупи, а в повоєнні роки і в інших містах [113, 47]. Однією з перших вистав одеситів був «Червоний мак» Р. М. Глієра в постановці молодих балетмейстерів П. Вірського та М. Болотова [112, 67]. Свій перший сезон Харківський театр відкрив оперою М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», у якій українські народні танці, особливо запальний,

енергійно напружений «Гопак», стали окрасою спектаклю. Творча участь хореографа В. Верховинця надавала цьому видовищному сценічному дійству етнографічної точності, яскравій національній забарвленості. Його самобутні танці стали органічною складовою драматургічної канви вистави, сприяючи розвиткові сюжетної лінії, і, таким чином, поступово набували поширення, утверджуючись на професійній національній сцені. Їх можна було побачити у виставах київської опери «Тарас Бульба» і «Золотий обруч», де народний танець живив задум, форму, а також образну систему і навіть естетичну природу національних хореографічних картин [191, 114]. При цьому варто зазначити, що балетмейстер не обмежувався тільки постановками танців свого народу. Серед них були російські, циганські та інші танці народностей країни.

У творчій співдружності з головним балетмейстером Київського оперного театру А. Жуковим у межах підготовки до Першого Міжнародного фестивалю народного танцю в Лондоні (1935 р.) В. Верховинець працював над постановкою «Триколінного гопака». Підбираючи колоритний музичний супровід до своєї постановки, він розробив та опрацював хореографічну лексику й фольклорно-танцювальну пластику виконавців, загостривши увагу навіть на таких, здавалося б, дрібних деталях, як психологічні моменти в емоційних стосунках між парубками і дівчатами в процесі виконання кожного танцювального руху.

Виступ українських танцюристів отримав високу оцінку не тільки журі фестивалю, але й численної англійської публіки та преси, котра краще дізналася про дивовижний український край, його народ і культуру [193, 8–11]. За згадкою М. Соболя, «фестивальний успіх у столиці Англії був цілком закономірним, адже його демонструвала танцювальна група, яка стала, по суті, першим хореографічним колективом, що підніс виконання народного танцю на високий професійний рівень» [23, 20]. Вдалих виступ танцівників сприяв популяризації народно-танцювального мистецтва і викликав любов широких народних мас до нього, помітно зміцнивши позиції танцювального мистецтва і в художній самодіяльності. У численних міських і сільських клубах та районних будинках культури створювалися танцювальні гуртки та вокально-хореографічні гурти як

прототипи перших великих ансамблів, серед яких почали з'являтися й творчі колективи національних меншин, ставлення до яких в країні в той час було неоднозначним через постійні утиски їх прав. Саме в ці роки почали активно формуватись основні засади національної культурної політики держави, у якій танцювальне мистецтво не було обділене увагою [108, 11]. Зазначимо, що масовому розвитку танцювального мистецтва значною мірою посприяли й окремі урядові постанови. Так, за державної підтримки у 30-х роках відбулася велика кількість заходів як у Москві (1930 р.), так і в інших містах, що сприяли підняттю цього різновиду народної хореографії на якісно новий рівень. Серед них була Всесоюзна олімпіада самодіяльного мистецтва (1932 р), Всесоюзна олімпіада театрів та мистецтв народів СРСР (1934 р.) й інші подібні масові заходи. Усе це поживало активність творчої молоді, зокрема найталановитіші танцюристи взяли участь у першому огляді кращих народно-танцювальних колективів галузевих профспілок і сільської художньої самодіяльності в обласних центрах союзних республік (1934 р.). Переможці та лауреати отримали можливість виступити на сценічних підмостках Москви в березні 1936 року під час проведення Декади літератури і мистецтва Української РСР. У справжнє масове свято танцювального мистецтва перетворився і Всесоюзний фестиваль народного танцю, котрий проходив з 14 до 18 листопада 1936 року в столиці Радянського Союзу. Він став значним явищем у культурному житті країни, відкривши шлях до створення професійних танцювальних колективів різних відомств та активізувавши роботу самодіяльних гуртків, зокрема й військових організацій [6, 25].

Процеси професіоналізації народно-танцювального мистецтва, як показує життя, безпосередньо пов'язані з художньою самодіяльністю. Більшість професійних колективів, як цивільних, так і військових, було створено на базі саме аматорських колективів. А першими професійними виконавцями народного танцю стали їх найкращі учасники й випускники спеціалізованих навчальних закладів.

Після визнання в другій половині 30-х років ХХ століття в країні професійних гуртів як основної форми репрезентації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів. Одним з перших на теренах колишнього Радянського Союзу 1937 року було створено Державний ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. Мойсєєва, який репрезентував радянське танцювальне мистецтво не лише в країні, але й далеко за її межами [108, 12].

Яскравий виступ українських танцюристів в Англії, а також їх успішна участь у Декаді української літератури та мистецтва в Москві дали відчутний поштовх до ухвалення у квітні 1937 року рішення про створення першого професійного танцювального колективу в Україні – Державного ансамблю народного танцю УРСР. Його очолили художні керівники Павло Вірський і Микола Болотов [23, 28], які заявили про себе ще 1936 року, коли керували балетною трупю Київського театру опери та балету.

Багато корисного для майбутньої роботи балетмейстера-постановника запозичив для себе хореограф Павло Вірський, який часто відвідував репетиції М. Соболя й В. Верховинця, стежачи за виступами гуртів «Орбелбол» і «Жінхоранс», переймаючи досвід постановної роботи більш досвідчених балетмейстерів з розкриття на сцені символічною мовою танцю багатств українського народно-танцювального мистецтва.

У сміливих пошуках нової хореографічної лексики українських танцювальних композицій Павло Вірський, розвиваючи та синтезуючи досвід згаданих вище досвідчених хореографів, розпочав нелегку творчу роботу зі збирання танцювальних фольклорних зразків, бажаючи в майбутньому на базі ансамблю створити театралізовані сценічні постановки [113, 110]. Розуміючи, що саме вони є піонерами народної хореографії, митець постійно звертався до витоків і стильових особливостей їх народної творчості. Високий артистичний потенціал як балетмейстерів, так і танцюристів першого складу ансамблю дозволяв працювати над освоєнням фольклорного простору різних регіонів. Концертний репертуар поповнився самобутніми музично-танцювальними

творами, уперше створеними в театралізованій постановній практиці колективу, які хоча й не мали ще єдиного стилістичного спрямування, усе ж виділялися високою виконавською майстерністю [23, 26].

Перші виступи Державного ансамблю народного танцю України переконливо довели, що народився справді професійний, сучасний колектив, спроможний палкою мовою танцю говорити про вдачу й духовну красу українського народу, його давню культуру. У рецензії на один з перших виступів ансамблю в Москві 1 вересня 1937 року критик В. Івінг зазначав, що показана цим колективом програма не є точною копією народних танців, бо він не є суто етнографічним ансамблем, а продемонстровані в концерті танці стали для балетмейстерів лише сировинним матеріалом для їхніх сценічних номерів. Називаючи постановників Павла Вірського та Миколу Болотова неординарними хореографами та досконалыми знавцями законів театральної сцени, рецензент підкреслив їхнє тяжіння до сюжетних танців з яскраво окресленою театральною інтригою [167]. Це була одна з перших публікацій, де мистецтвознавець після перегляду всіх концертних номерів побачив у них не просто танець, а швидше якусь театральність. Цьому сприяла не лише ретельно підібрана музика, світлові ефекти й чудові тематичні костюми з національною символікою, а й справжня акторська гра танцівників у відтворенні сценічних образів.

Слідом за цим колективом народно-сценічного танцю України коло професійних танцювальних ансамблів 1937 року доповнив переможець Всесоюзного огляду танцювального мистецтва галузевих профспілок – Державний ансамбль пісні і танцю України «Донбас». Його народно-сценічна хореографія, враховуючи строкатий склад населення Донецького краю, була покликана пісенно-танцювальним мистецтвом демонструвати непорушну дружбу народів, підносити нову радянську людину, надихаючи її на нові трудові подвиги та вселяючи в неї соціальний оптимізм. Тому закономірно, що одними з перших у репертуарі танцюристів з'явилися художні композиції «Віночок дружби», «Слава праці», «Шахтарський перепляс» тощо, які символічною лексикою танцю

мали в сценічній формі продемонструвати красу шахтарського краю, де пліч-о-пліч жили в мирі та злагоді щасливі люди багатонаціональної Донеччини.

Зазначимо, що в кожного народу цього регіону традиційно була своя культура, склалися свої пісні й танцювальні традиції, пластична мова танцю і навіть особлива координація рухів, прийомів, співвідношення їх з музикою, що зрештою і формувало неповторний колорит народно-сценічних танців регіону, який вирізняла хвацькість і чітка ритмічність.

Близьке територіальне сусідство, спорідненість мов і близькість культур українського, білоруського та російського народів, які за своєю чисельністю домінували в цьому регіоні, постійна взаємодія між ними й зумовили плідні взаємовпливи зразків народного танцювального мистецтва [30, 271]. Щоправда, чимало українських народних танців і хороводів, традиційних народних ігор, маючи лінгвістично споріднені назви, дещо відрізняються від російських і білоруських, але це лише здебільшого формою, характером і темпоритмом виконання. І все ж маючи багато спільного (особливо в танцювальній лексиці), хореографія згаданих вище етнічних груп населення істотно різниться, що, безумовно, і враховували хореографи при постановці їх танців. Це відразу ж можна було побачити непересічному глядачеві, який, споглядаючи танцювальну художньо-сценічну композицію, здатен углядіти лексичну специфіку, а не тільки диференціювати її за зовнішніми ознаками – за національним вбранням, відповідним орнаментом вишиванки виконавців. Тобто основу лексики народного танцю будь-якого народу все ж складають рухи, якими виконавець висловлює самотній національний характер свого сценічного героя і його людські якості.

У процесі міжкультурного синтезу музично-танцювальний побут населення Донеччини фактично збагачувався художніми елементами народного танцю інших народів. Заново створювалися й удосконалювалися українські побутові діалекти танцювальної лексики, про що свідчив і концертний репертуар мистецького колективу. Щоправда, у творчому доробку ансамблю були й номери, у яких відчувалося втручання партійних ідеологів («Віночок дружби»).

Але в часи комуністичного правління це було властиво і для інших мистецьких колективів. На хвилі ідеї інтернаціоналізму були спроби уніфікувати навіть танцювальну лексику та нівелювати національні музично-танцювальні особливості кожного народу.

Попри постійне ідеологічне втручання з боку державних і партійних органів у середовище митців професійного народно-сценічного танцювального мистецтва, поступово викристалізувалися підходи до втілення хореографічними засобами фольклорних першоджерел, сформувалися стилістичні танцювальні особливості поліетнічного населення Донецького краю, що впливало на естетичне й моральне виховання людей. Щоправда, художньо-сценічних композицій, які спиралися б на конкурентну автентичну першооснову, у репертуарі ансамблю на той час було небагато. Домінантною переважно була виробнича тематика, яка посідала помітне місце в репертуарі мистецького колективу («В забої», «Шахтарська слава», «Стахановці»). Уже сама назва засвідчує їх так званий трудовий характер.

Справжніми взірцями для балетмейстерів Державного ансамблю пісні і танцю України «Донбас» були вже перші художньо-образні танцювальні композиції Павла Вірського. Не вдаючись у детальний аналіз творчого доробку колективу, оскільки це виходить за межі нашого дослідження, звернемо лише увагу на те, що в його репертуарі поступово з'явилися українські народні «Веснянки», «Купальські розваги», танці і хороводи системи календарно-річної та родинної обрядовості. Що стосується останньої, то найбільшого ефекту було досягнуто танцюристами завдяки ретельному вивченню окремих першоджерельних елементів саме у весільних хороводах, які виконували з великим завзяттям. Дещо пізніше в концертних програмах можна було побачити й позаобрядові образні танці («Молдавський танець», «Калінка», «Парубоцькі жарти»). Крім того, серед них почали з'являтися комічні побутові сценки із життя селян і міщан, українські танці інших регіонів, розгорнуті хореографічні композиції «Їхав козак за Дунай», «Святковий козачок», «Донецька кадриль», «Як за Кальміус-рікою» тощо, викликаючи захоплення глядачів. Їх поява

свідчила, що український танець зазнав активного творчого переосмислення в сценічних інтерпретаціях таких донецьких балетмейстерів-постановників народно-сценічної хореографії, як: В. Вакулович, О. Ковальов, В. Михайлов, О. Шостак, для яких Павло Вірський був майстром українського народно-сценічного танцю. Весь їх творчий потенціал був сфокусований на формування мовою танцю естетичних та етичних цінностей, національної самосвідомості в широкої глядацької аудиторії різних поколінь [206].

Як бачимо, ансамблева форма народно-сценічного танцювального мистецтва почала впевнено входити в культурний простір країни, розширюючи її межі. Зростання ваги цього різновиду танцювальної культури в суспільстві в довоєнні роки сприяло пожвавленню мистецького життя й у Західній Україні після возз'єднання українських земель. З цього часу й почався відлік радянсько-української народно-сценічної хореографії в цьому регіоні. Щоправда, проголошуючи підтримку національних культур усіх народів цього самобутнього регіону, державне та партійне керівництво в реальному житті перетворило цю доктрину на повсюдне насадження російської культури, що чимось віддалено нагадувало специфічний різновид «культурної колонізації». При цьому майже зовсім не враховувалось, що в кожного народу в цьому регіоні була традиційно своя культура. І все ж компартійна верхівка, розуміючи специфічність поліетнічного населення України та віддаючи належне емоційному впливові пісенно-танцювального мистецтва на нього, була змушена рахуватися з менталітетом її жителів, щоб не викликати негативної реакції на відчутні утиски їхньої культури. При обласних філармоніях Івано-Франківська, Ужгорода та Чернівців 1940 року почали створювати регіональні ансамблі пісні й танцю. Згадані вище творчі колективи своїм концертним репертуаром намагались зберегти неповторність та унікальність традицій і звичаїв свого народу, специфіку танців. Проте їх активність, що зростала, по областях цього регіону України перервала війна, і багато артистів відправились на фронт у складі концертних бригад. Хоча творчий процес було тимчасово перервано, проте мистецьке життя виконавців продовжувалося не лише на фронті, але й у

прифронтових містах і районних центрах навіть у буремні для країни роки [108, 14].

Після визволення краю від німецьких поневолювачів роботу творчих колективів було відновлено. Так, біля джерел Гуцульського ансамблю пісні і танцю стояв відомий український композитор і культурний діяч Я. Барнич, який і був ініціатором створення цього художнього колективу. Його головним балетмейстером було призначено Я. Чуперчука [121, 204]. Що стосується іншого колективу – Закарпатського ансамблю пісні і танцю (з 1949 р. – Закарпатський народний хор), то його очолив М. Добродеєв, а головним балетмейстером було призначено В. Ангарова, який, попри свій відносно молодий вік, уже мав досвід роботи з танцювальним фольклорним матеріалом цього краю, уміло використовуючи його в концертних програмах колективу [210].

Говорячи про розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва в Західному регіоні України, згадаємо ще один мистецький колектив «Буковина», який почав функціонувати в Чернівцях. Його засновниками стали збирачі пісенно-музичного фольклору – композитор Г. Шевчук, хормейстер В. Міньків, пізніше до них приєднався й один з перших балетмейстерів киянин Г. Дихта, який після поранення потрапив на Буковину і надовго залишився там. У згаданого колективу була особлива доля. Починаючи з 1946 року до 1948 року, він виступав під назвою хорова капела «Буковина». За порівняно короткий проміжок часу була підготовлена різнопланова програма, і митці почали свою концертну діяльність, до якої постійно долучалися танцюристи з іншого філармонічного колективу області – хореографічного ансамблю, яким керувала балетмейстер Г. Асенькова. Його ядро складала такі чудові митці, які в повоєнні роки стали лауреатами Першого республіканського конкурсу артистів естради: Н. Котляревська, В. Таїров, а також В. Андропова, В. Солодко, О. Борисова, Д. Ластівка й ін. Постійні спільні виступи співаків і танцівників, їх надзвичайний успіх у глядачів призвів 1949 року до злиття цих колективів у Буковинський ансамбль пісні і танцю. Його склад поповнився здібною молоддю з цього краю, яка привносила із собою самобутні народні пісні й танці, що з давніх-давен

передавалися з покоління в покоління в їх місцевості. Ентузіасти-постановники намагалися відродити кращі пісенно-танцювальні традиції в колективі, пропустивши їх крізь призму своїх сценічних творів. Проте процес їх відродження, як і всього Західного регіону України, відбувався у вкрай важких умовах ідеологічного тиску, що гальмувало творчу ініціативу керівництва ансамблю [209].

І все ж популярність артистів ансамблю серед шанувальників українського народного співу і танців постійно зростала. Творчий колектив об'їздив всю область, виступаючи з концертами перед хліборобами Кіцманщини, Вижниччини, перед чабанами й лісорубами Заставни, робітниками заводів і студентською молоддю Чернівців та області. Постійно поповнювався репертуар та вдосконалювалась майстерність артистів цього мистецького колективу. Саме тоді Г. Шевчук у селах Вижницького та Вашковецького районів записав пісні й танці, що надовго увійшли в програму капели, серед яких і жартівливі «А Марія варенички чине» та «Повилася павутина». Крім того, у репертуарі колективу помітне місце займали й стародавні хороводи, а також сучасні грайливі коломийки, пісні-діалоги, що вимагали нових елементів народної хореографії. До їх числа варто віднести й танцювальні твори на музику М. Колесси «Ой зелена Буковина», А. Кос-Анатольського «Буковинська танцювальна», Є. Козака «Буковинська полька», у яких танець і пісня утворювали органічне ціле. Безумовно, це далеко не повний перелік кращих концертних номерів. Серед них помітно виділялися також такі твори, як «Музика, пісні й танці наших предків», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Весняні обряди», «Буковинські самоцвіти», а також низка буковинських народно-сценічних танців у постановці Л. Сидорчука – «Буковинська забава», «Танець вівчарів», «Дівочий весняний хоровод», хореографічна мініатюра «Гуцулочка», «Чернівецька полька», хореографічні композиції «Як любив я молодицю», «Буковинська родина», «Свято врожаю», «Розквітай, наш оновлений край», які посіли почесне місце в антології українського народно-сценічного мистецтва [183; 145]. У них балетмейстри-постановники Буковинського ансамблю пісні і танцю засобами танцювального

мистецтва намагалися не лише оспівувати красу рідного краю, але й дарувати людям естетичну насолоду, створюючи перлини української народно-сценічної хореографії. Поставлені балетмейстерами Є. Терещенком, М. Ромадовим, М. Поморянським, Д. Ластівкою на основі танцювального фольклорного матеріалу запальні танці («Вітерець», «Буковинська полька», «Парубоцький танець», «Тропотійка»), ліричні хороводи («Червона калина»), хореографічні картини («Весільний», «Козак») і жанрові сценки («Голубар», «Святковий танець») доповнював своєрідний національний одяг артистів [154].

Розуміючи історичну специфіку розвитку цього регіону, а також враховуючи його поліетнічність, де компактно проживають, окрім українців, і представники інших народів, яким властиві свої культурні та мовні традиції, мистецькі колективи в повоєнні роки засобами пісенно-танцювального мистецтва спрямовували свої зусилля на ознайомлення глядачів з їх самобутньою культурою, давніми традиціями та звичаями. І хоча в кожного етносу цієї місцевості за багато років сформувалися свої пісенно-танцювальні традиції, манера виконання танців, особлива координація рухів, співвідношення з музикою і темпоритмом, що зрештою й утворює неповторний колорит цього мистецтва, усе ж основними художніми прийомами цих колективів стали, передусім, активне застосування пісенно-обрядового фольклору своїх областей, підкреслення локального колориту виконавських інтерпретацій шляхом використання етнічного музичного інструментарію, танцювально-лексичних утворень, притаманних композиційній побудові художніх творів. Усе це разом надавало їх пісенно-танцювальній лексиці своєрідної стильової й тематичної виразності, роблячи фольклорно-етнографічне видовище самобутнім і неповторним. Щоправда, і на це також варто звернути увагу, цей складний творчий процес, як і становлення концертно-виконавської діяльності колективів, відбувався в період домінування радянської ідеології, коли важко було розвивати в цьому регіоні самобутню українську музичну і пісенно-танцювальну культуру. Прихід нових керівників з числа талановитих митців нової генерації, хоча й дещо

вплинув на концертний репертуар, але у своїй основі він залишався національним по духу.

Однією з найпомітніших фігур, які зробили відчутний внесок у становлення та розвиток танцювального мистецтва Прикарпаття, були талановиті балетмейстери-постановники Я. Чуперчук і В. Петрик, котрі за майже півстолітній термін своєї каденції як хореографів Гуцульського ансамблю пісні і танцю відчутно поглибили та визначили пріоритети й перспективи розвитку народно-танцювального мистецтва ансамблю. У їх творчому доробку було чимало народних танців не лише корінних народів краю, але й інших, майстерне виконання яких справило відчутний вплив на формування стилістики народно-сценічної хореографії регіону («Гуцульські коломийки», «Аркан») [121, 150; 212].

Вдале поєднання багатьох елементів танцювального фольклору із новими сценічними формами, жанровим розмаїттям і змістовою оригінальністю, що все відчутніше заявляли про себе, зумовило появу нових, неповторних народно-хореографічних композицій, котрі прославили танцювальне мистецтво Івано-Франківщини («Гуцулка на лузі», «Опришки Олекси Довбуша», «Чабани», «На галявині», «Урожайна») [20; 214].

Специфікою хореографічної роботи вирізнялося й танцювально-пісенне мистецтво Закарпатського народного хору. Менталітет і культура численних народів, які проживали на теренах області, було враховано при відтворенні народних танців. Найяскравіше це проявлялося у веснянках, вокально-хороводних композиціях і картинах, у яких оспівувалося пробудження природи, кохання тощо («Червона калина», «Закарпатські орнаменти», «Верховина», «Карічка»), побудовані за вимогами танцювальної образності. Їх постановки пов'язують з іменами відомих українських хореографів П. Милославським, М. Кречком, К. Балог та ін., з приходом яких до керма танцювальної трупи цього колективу дещо змінилася й тематика концертних номерів. У них, зокрема, усе чіткіше стали простежуватися такі ознаки цього виду мистецтва, як героїка,

виняткова емоційність, насиченість, віртуозність і звитяга чоловічого танцю, а також плавність, граціозність і жіночість танцю дівчат [210].

Хореографія Закарпатського народного хору практично вирізнялася пружністю і запальним характером рухів, багатофігурністю танців, позначених складною композиційністю, динамікою музичних частин і способу виконавства, поєднаних танцювальними «діалектами» різних народів Закарпаття в одне ціле, що й простежується в таких вокально-хореографічних постановках, як «Бойківські забави», «Іршавський притопанець», «Дробойка», «Чотирянка».

Серед згаданих вище митців своїм колоритом народного танцю виділяється балетмейстер К. Балог, яка створила близько 40 танцювальних композицій («Вівчарі на полонині», «Свято на винограднику», «Шовкова косиця», «Вас вітає Верховина», а також «Раковецький кручений», «Бубнарський», «Інвертіта» та ін.), котрі є творчим обличчям цього мистецького колективу [16; 121, 30]. У них відчувається глибоке знання та розуміння багатств українського народного танцю, постійне його вивчення, обізнаність з етнографічними записами відомих фольклористів, які допомагали К. Балог створювати різні за емоціональним змістом справді народні танцювальні твори, які іскрилися акторською індивідуальністю кожного виконавця.

Крім танцювально-хорових гуртів Західного регіону, у яких народно-сценічна хореографія є явищем креативно-багатовимірним, у Правобережній Україні існувало багато інших народних ансамблів, зокрема й військових. Етнографія кожного її регіону з давніх часів також була позначена своїми місцевими автентичними особливостями народної хореографії та манерою танцювально-пісенного виконавства, зумовленими історико-соціальними чинниками й етнографічно-побутовою специфікою населення цієї частини країни. Це наочно демонструвала робота мистецьких колективів Наддніпрянщини і Поліського краю, таких як Державний український народний хор, Черкаський і Волинський народні хори, а також у художній діяльності гуртів Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок», Тернопільщини – «Надзбручанка» та інших обласних центрів. У них народність знаходиться, як правило, у

гармонійній єдності із життєвим шляхом їх хореографів, які черпали з народного джерела танцювальну тематику, відповідно переробляючи український народний танок для сценічного виконання. Базовою основою їх створення стали урядові постанови, серед яких варто згадати хоча б деякі з них, зокрема «Про розвиток хорової діяльності в Україні» (1936 р.) та «Про організацію Державного українського хору» (1943 р.), які суттєво пожвавили роботу зі створення й інших професійних та аматорських колективів. Зазначимо, що переважна більшість із них стала видатним явищем у розвитку не лише музичної культури ХХ століття, але й народно-сценічної хореографії як її складової, увійшовши до когорти найкращих мистецьких колективів України. Такий статус їм забезпечувала яскрава самобутність кожного пісенно-танцювального гурту, регіональна своєрідність виконавського стилю, що ґрунтувалася на народних традиціях, поєднаних з високою професійною виконавською культурою.

Популярність Державного українського народного хору була не в останню чергу зумовлена діяльністю його керівника – видатного музичного діяча, хорового диригента, композитора Г. Верьовки, який очолював цей творчий колектив майже до середини 60-х років ХХ століття. Не загострюючи увагу на творчих принципах роботи цього хору, які будувалися на професійному підході до народного виконавського мистецтва, зосередимо лише увагу на специфіці балетмейстерської роботи, в основі якої було використання пісенного репертуару всієї України при створенні народно-сценічних танцювальних композицій, що й простежується в постановках «Вільний козак», «Запорожці», «Гуцулка», «Коломийки», а також танців інших народів «Чеська полька», «Російський танець з балалайками», зокрема й українських хороводів і гаївок у постановці балетмейстера Л. Калініна [121, 93; 213].

З приходом до колективу майстра народної хореографії О. Гомона дещо змінилася жанровість його хореографічних постановок. Продовжуючи кращі традиції своїх попередників, він спеціалізувався на створенні не тільки великих сценічних картин, але й театралізованих мініатюр. Проте особливо яскраво проявився його балетмейстерський хист в інтерпретації народних танців, які

становили основу репертуару («Гопак»), в обробленні фольклорного матеріалу при створенні авторських постановок, таких як «Козачок з бубнами», «Дубатанець», «Опришки», які засвідчили, що в основі індивідуального стилю митця чітко простежувалась як високопрофесійна майстерність, так і справжня народність. У хореографії О. Гомона старовинні народні танці в сценічному варіанті набували рис, співзвучних часу [152]. У них митець виявив не лише справжній художній смак, творчу сміливість і рідкісну постановну винахідливість, але й показав себе художником точного та об'ємного розуміння завдань і законів сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва.

Діяльність згаданих вище українських хореографів відіграла помітну роль як у формуванні професійних основ української народної хореографії, так і в появі та розвитку народно-сценічних форм танцю на основі музично-пісенного фольклору, проклавши шлях до зміцнення позицій цього виду мистецтва в регіональних творчих колективах, зокрема в одному з найкращих у багатій культурі Наддніпрянщини – Черкаському народному хорі, виконавську манеру якого неможливо сплутати з будь-яким іншим колективом. У ньому український танець, перебуваючи в органічній єдності з піснею, задушевно розкриває людські почуття й одночасно несе в собі величезний заряд емоційних сил, певною мірою навіть виконуючи рекреаційну функцію.

Художня лексика українських народних танців, а також їх музично-пісенна основа постійно збагачувалася завдяки В. Верховинцю, Р. Герасимчуку, А. Гуменюку й таких подвижників, як: А. Авдієвський, В. Конощенко, Є. Кухарець, А. Пашкевич, П. Савчук, О. Стадник, А. Хмара й ін., оживаючи в розмахові та щедрості танцювального фольклору мешканців Придніпров'я [217]. Використовуючи їх творчі доробки, балетмейстери-послідовники у своїх постановках символічною мовою танцю, зберігаючи яскравий місцевий колорит як у народній хореографії, так і в убранні, намагаються розповісти про історію і культуру свого регіону. У кожному пісенно-хореографічному творі вони в сценічній формі намагаються «оживити» стародавні картини: повернення чумаків з ярмарку, хороводні ігри хлопців і дівчат у ніч на Івана Купала та на Зелені

свята, змушуючи глядачів постійно поринати в атмосферу істино народного життя. Це простежується в таких музично-хореографічних композиціях, як: «З ланів Шевченкового краю», «Славні козаки-чигиринці», «В Черкаському краї цвітуть рушники», «В ніч на Івана Купала», «Весняні хороводи і танці», «Зимові ігри», «Як ішли козаки та з ярмарку» хореографів В. Чугунова і В. Кучука, що стали окрасою цього колективу.

Для постановки цих номерів митці намагалися якнайглибше усвідомити зміст пісенно-хореографічного твору, щоб краще передати авторський задум твору, відшліфовуючи при цьому кожну деталь, де всі грані мистецького таланту виконавців підпорядковуються єдиній темі – створити сценічне диво, тобто розкрити перед глядачами весь багатий художньо-образний світ сценічних героїв.

Продовжуючи кращі традиції пісенно-танцювального мистецтва України, артисти Волинського народного хору постійно звертаються також до невичерпних скарбів пісенно-хореографічного фольклору Волині. Проблема творчого ставлення до фольклорних зразків минувшини ніколи не згасала як у художнього керівництва колективу, так і постановників танців, набуваючи з кожним роком все більшої актуальності та гостроти. Вивчення національних джерел і ретельне їх збереження, необхідність відтворювати ці скарби в сценічному варіанті – такі питання постійно перебували в полі зору митців цього багатого на фольклорні традиції регіону.

Свого творчого апогею Волинський народний хор досяг уже в 60–70-х роках, доносячи до людей цього дивовижного краю найкращі зразки українського пісенно-танцювального мистецтва, яке вирізняється цікавими автентичними, своєрідними етнографічними особливостями. Підвищений інтерес до виступів цього самобутнього колективу зумовлював специфічний репертуар, основу якого складала краща народна пісенна, музична та хореографічна надбання Волині. Його художнє керівництво майстерно опрацьовує український музичний фольклор, забезпечуючи тим самим оригінальність і сучасність концертного репертуару.

Український народний танець, пісня, музика завдяки творчій співдружності художнього керівника колективу, композитора А. Пашкевича та хореографів спліталися в неповторний віночок вокально-хореографічних композицій («Ми з Волині» балетмейстера-постановника А. Іванова), жанрових сцен («Летять журавлі», хореографія О. Гомона), етнографічних картин («Лісочка» у постановці А. Михайлова), а іноді й цілих танцювально-обрядових вистав у супроводі специфічних ритуально-магічних пісень («На Івана Купала»). Об'єднувальним елементом для цих художніх творів було те, що пластичні образи волинянок передані постановниками танців ніжно-поетичними барвами.

Створюючи сценічні образи, танцювальна трупа й артисти всього колективу сміливо йшли на експерименти, у яких традиції жанру українського народного вокально-танцювального мистецтва намагалися органічно поєднати із сучасністю та світосприйняттям молодого покоління, намагаючись створити і тим самим збагатити репертуар специфічними для цього регіону оригінальними народно-сценічними танцями й композиціями. Підтвердженням цього є постановки балетмейстера А. Іванова, які й нині є популярними навіть далеко за межами України. Серед них такі танцювальні твори, як «Волинська полька» і «Волинські перетупи», які виконували в супроводі оркестру та хорової групи. Пізніше їх, як і твори багатьох інших танцювальних колективів, включали до свого репертуару гурти української діаспори Канади і Франції, намагаючись для більшої видовищності вводити в них елементи театралізації та сценічної образності, чого раніше не спостерігалось в їх танцювальних постановках [208].

Зазначимо, що найбільш звучно професійна народно-сценічна хореографія заявила про себе в середині 60-х років ХХ століття, коли систематичними стали звіти творчих колективів областей у Києві, регіональні фестивалі народної творчості та взаємообміни професійних і самодіяльних митців між спорідненими областями та містами України й зарубіжних країн. Творча активність митців, задіяних у цій сфері культурного життя країни, відчутно розширила мережу ансамблевої форми танцювального мистецтва, про що свідчила поява нових «філармонічних» гуртів. Зокрема, гордістю танцювального мистецтва

Тернопільщини став ансамбль народного танцю «Надзбручанка», основу репертуару якого склали фольклорні танці, записані й поставлені його багаторічним незмінним керівником О. Данічкиним. Він створив цілу низку народно-сценічних танців, таких як: «Вихиляс», жартівливу танцювальну мініатюру «Свати», хореографічну композицію «Весілля» та іскрометні «Чабани» і «Копіруш», які багато років складають основу репертуару колективу. Щоправда, за останні роки концертна програма збагатилась постановками й нових, більш видовищних форм театралізованих сюжетних танців і композицій, таких як: «Надзбручанка», «Два дубки», «Гандзя», «Український гопак», «Вечори на хуторі біля Диканьки», у яких відчутна єдина ідейна і стилістична цілеспрямованість, відчуття художньої міри, що говорить на користь як хореографів, так і виконавців, які показали себе досвідченими майстрами народного танцю [216]. Їх танці відзначалися чіткістю, чистотою виконання та сценічним гумором.

Помітний внесок у розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва Полісся зробив ансамбль пісні і танцю «Льон», який у своїх кращих хореографічних постановках наочно продемонстрував, що він може досягти вищої майстерності – простоти справжнього народного мистецтва. З його ім'ям були пов'язані такі відомі творчі особистості, як: А. Авдієвський, А. Пашкевич, Р. Малиновський та ін. Хореографічні й вокально-хореографічні сценічні композиції, у яких помітне місце в золотому фонді цього гурту посіли народно-сценічні танці «Скакуха», «Льон», «Поліські посиденьки», «Полька-веселинка», стали візитівкою колективу [186, 216–223]. Побудовані на основі локальних народно-танцювальних рухів, вони не лише пройняті гумором, але й театралізовані. У них була використана оригінальна пластична лексика, яка образно відтворює зміст танцю з його життєрадісністю, завзятістю і розмахом, а незвичайна легкість і природність виконання не тільки свідчили про всебічно розвинену техніку, але й допомагали танцівникам створювати цікаві, дійсно народні за внутрішнім ладом сценічні характери [207].

Однією з головних рис стильового почерку балетмейстерів-постановників цього ансамблю вже протягом багатьох років є цілеспрямована й поглиблена праця над етнографічним матеріалом Поліського краю. Фольклорні джерела допомагають митцям відтворювати мудрість народних звичаїв, емоційну наповненість народної музики та пісні, які є невичерпним джерелом творчої співпраці представників танцювального, музичного і пісенного жанрів («Ойра», «Чубарики»). У них митці, зберігаючи національну стилістику, намагаються лише театралізувати окремі танцювальні рухи, подаючи їх ширше, більш підкреслено, технічно ускладнено, з'єднують усе це цілісною змістовною конвою. Віртуозне виконання характерне для цих танцювальних мініатюр, насичених складними пластичними елементами («зальотний притуп», «стрибки зі зміною ніг, «присядка і поворот у парі») та ефектними рухами довкола сцени.

Усе це свідчить про те, що, використовуючи найбільш вдалу ансамблеву форму народно-сценічного гурту, балетмейстери зазначених вище мистецьких колективів у лаконічній формі зуміли розкрити все багатство й розмаїття пластично-танцювальної лексики, художніх образів і композиційних малюнків української народної хореографії. Створені в Україні мистецькі ансамблі народного танцю та пісні і танцю являють собою самостійний жанр хореографічного мистецтва, який живе за своїми сценічними законами і має власну специфічну палітру. Він, пройшовши тривалий шлях свого становлення, органічно пов'язаний з іншими видами мистецтва і, передусім, з музично-пісенним і театральним, що й дало поштовх для появи на «піковій» стадії свого розвитку новій сценічній формі – театру народного танцю. А це вже знайшло своє підтвердження у творчості видатного українського хореографа Павла Вірського під час його роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, у якому балетмейстер у сценічному втіленні народних традицій намагався відшукати розумне співвідношення між національними традиціями і сучасним авторським баченням, збагатити своєю художньою фантазією народну творчість та зробити її більш видовишною.

2.2. Роль балетмейстера Павла Вірського у становленні сучасного українського народно-хореографічного мистецтва

В осмисленні сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва все чіткіше простежується розуміння ролі балетмейстера-постановника як організатора й ідейно-естетичного та художнього творця хореографічного дійства, автора його загальної концепції і сценічного втілення. Мистецтво балетмейстера-постановника у створенні танцювальних композицій завжди на виду у великої глядацької аудиторії, яка своєю реакцією реагує на той чи інший хореографічний концертний номер у найкоротший термін, чітко висловлюючи своє ставлення до побаченого. Відчутний внесок в становлення українського народно-хореографічного мистецтва у ХХ столітті зробила ціла плеяда балетмейстерів, імена яких прославили мистецтво народної хореографії. До їх числа, окрім вказаних раніше, слід віднести і всесвітньовідомих балетмейстерів інших країн – І. Мойсеєва, Т. Надєждіну, Н. Рамішвілі, І. Сухішвілі, О. Опанасенка й ін.

Помітне місце серед них посідає й український балетмейстер-постановник Павло Вірський. Його різножанрова творча спадщина свідчить про те, що, вийшовши з народу, митець черпав звідти теми й образи для майбутніх творів. Елементи танцювального фольклору й української народної обрядовості були одним із важливих чинників формування його поглядів на розвиток української народно-сценічної хореографії. Хореографічно-музичні композиції балетмейстера відзначалися оригінальністю, обов'язковим застосуванням елементів театралізації, що надавало більшої видовищності танцювальним полотнам. Багато експериментуючи, Павло Вірський упритул підійшов до створення балетних спектаклів на народно-сценічній танцювальній основі силами Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. А розвитку українського народного танцю балетмейстер надавав не тільки мистецького значення, але й вважав його важливим засобом формування національної

культури [85, 14]. Митцеві, який любив свою рідну землю та пишався козацьким родом, вдалося органічно поєднати класичну і народну хореографію.

Балетмейстерська творчість була для Павла Вірського справою життя, а загострене відчуття прекрасного і культ громадського обов'язку визначили мету – працювати на ниві українського народно-танцювального мистецтва. Дещо стихійний на той час розвиток української народної хореографії, невизначеність чітких тем, жанрів і форм танцю, розпорошеність зусиль українських балетмейстерів, занедбання скарбів народної творчості – усе це підштовхнуло митця до служіння національному мистецтву танцю. Проте це було не єдине, що стало причиною його любові до народного мистецтва. Ще під час навчання в Одесі, а потім у Москві він почав проявляти інтерес до народного хореографічного мистецтва, займаючись як балетмейстер постановкою окремих танцювальних номерів, у багатьох з яких виступав як виконавець. У народну хореографію його привели такі видатні майстри народного танцю, як В. Верховинець, М. Соболев та ін. Педагогів, як і глядачів, полонила акторська виразність молодого танцюриста, висока виконавська техніка, витонченість його балетмейстерської фантазії [111, 10–11]. Стрімкий артистичний злет Павла Вірського безпосередньо пов'язаний з його неординарною творчою індивідуальністю, яка вбирає в себе чудову технічну складову й універсальну акторську обдарованість. Підтвердженням цього служить діапазон створених у театрі хореографічних образів у балетних виставах, коли він працював в оперних театрах України.

Після закінчення навчання як балетмейстер-постановник створив у Київському оперному театрі близько десяти балетних спектаклів. У них були переважно задіяні учасники танцювального гурту, організованого митцем при театральній трупі. Крім того, танцюристи цього творчого колективу брали участь у численних Всесоюзних і Міжнародних конкурсах і фестивалях. З перших днів існування цього молодого танцювального колективу його коронними номерами були «Гопак», «Козачок», «Метелиця», «Дощик», жіночі хороводні танці, а пізніше до них додалася й сюїта українських народних танців [23, 28].

Павло Вірський усвідомлював, що без авторської індивідуальності, без яскравого образного вираження танцювальних постановок хореографічне мистецтво не матиме справжнього впливу на глядачів, що й було втілено вже в перших хореографічних постановках. У творчій практиці найкращого на той час Ансамблю народного танцю України одразу ж намітилися два основні стилістичні напрями хореографічного мистецтва: в одному з них реалістичне відображення життя виникло із відтворення етнографічно-автентичного українського танцю, з точно підмічених побутових жестів, з логічного розвитку дії й емоційного стану сценічних персонажів, проілюстрованих танцювально-ігрових елементів. На жаль, на початковій стадії становлення колективу номери цього напрямку містили надмірну деталізацію в розкритті сюжетної лінії. Водночас танці іншого художнього напрямку більше відтворювали узагальнені сценічні образи. Наприклад, у «Запорожцях» узагальнений символічний художній образ народної волі виникав із композиційного малюнку театралізованого танцю, загального для діючих персонажів пластичної характеристики, був не лише «рафінованим» від життєвих дрібниць, але й дещо піднесеним над повсякденним побутом. Крім того, беручись за постановку цього хореографічного твору, митець зробив спробу зобразити за допомогою хореографічного мистецтва два аспекти буття українського козацтва, у якому чітко простежуються, з одного боку, його ліричність, елегійність, здатність до кохання, миролюбство, а з іншого – героїзм, самопожертва, нестримність у захисті Вітчизни.

Уже перші концертні програми цього творчого колективу відрізнялися своєю оригінальністю. Вони віддзеркалювали образний світ українського народного танцю від давнини до наших днів. Завдяки хореографічній майстерності постановників, це були цільні за стилем міні-вистави.

Повертаючись до однієї з перших концертних програм ансамблю, наголосимо, що в ній червоною стрічкою проходила ідея співдружності різних національностей колишнього Радянського Союзу. Можливо, і важлива на той час тема, проте найголовнішим усе ж у тих хореографічних постановках було те, що

молоді балетмейстери намагалися досягти того, щоб народний танець розглядали, насамперед, як витвір мистецтва, а танцюристи виступали «перекладачами» його символічної мови, як це відбувається в інших видах мистецтва. Програму завершував віртуозний, динамічний «Гопак», який успішно виконували солісти ансамблю. Поставлений Павлом Вірським і М. Болотовим, з відчуттям специфіки естрадного жанру, цей народний танець надовго став візитною карткою цього мистецького колективу. Однак, незважаючи на успішний виступ, ансамбль у своєму першому складі проіснував лише три роки, після чого рішенням урядових структур він був реорганізований в Ансамбль пісні і танцю України. У зв'язку з цим змінилося не лише керівництво танцювальної трупи, але і її основний виконавський склад. Війна скорегувала його подальшу долю [5.2].

Відродження цього мистецького колективу сталося лише 1951 року відразу після Декади української літератури і мистецтва в Москві, коли його було реформовано в Державний ансамбль народного танцю України [5.3]. Процес творчого становлення був досить тривалим і проходив нелегко. У період 1952–1955 років змінилося кілька художніх керівників і головних балетмейстерів (В. Вронський, О. Опанасенко, Л. Чернишова) [5.4]. Кожний з цих балетмейстерів, безумовно, був яскравою творчою особистістю, мав своє бачення на майбутнє колективу, яке виявлялося в специфічному підході до постановки танцювальних номерів та їх тематичної спрямованості. А тому, мабуть, і не дивно, що найкращий на той час танцювальний ансамбль України, маючи висококваліфікованих виконавців, не мав чітко окресленого творчого контуру і не став у зазначений період уособленням глибоко національного українського мистецтва. Сталося це, на нашу думку, передусім, через те, що започаткована Павлом Вірським традиція збирання народних танців і вивчення танцювально-фольклорних джерел різних регіонів України, розпочата 1937 року, була перервана. На сцені панував стилістичний різнобій, номери часто були позбавлені логічного й образного зв'язку, занадто багато уваги надавалося зовнішнім технічним прийомам, елементам народного танцю та його невмотивованим ефектам [5.5]. Усе це робили задля того, щоб вразити глядача

ефектним виконанням карколомних стрибків, технікою виконання окремих акробатичних рухів, забуваючи при цьому про історичну автентичність народного танцю. Навіть назви танців часто мали узагальнений характер: «Дівочий український», «Український чоловічий», «Прикордонники», «Український дует» та ін., що не могло задовольнити шанувальників народно-хореографічного мистецтва, яке постійно викликало численні нарікання з боку не лише відомих діячів культури, але й керівництва відповідного державного органу. У результаті цього Постановою Колегії Міністерства культури УРСР у грудні 1955 року на посаду художнього керівника ансамблю був затверджений Павло Вірський [5]. Вимоги, покладені на нього й танцюристів, були досить жорсткими та багато в чому мали сприяти підвищенню рівня народно-танцювального мистецтва в Україні. Вдруге очоливши ансамбль, балетмейстер з перших місяців своєї роботи привніс у постановну концепцію суттєві поправки, що відразу ж позначилося на художній цілісності концертного репертуару колективу. Танцювальний фольклор знову почали старанно вивчати. Для цього було розгорнуто дослідницьку роботу зі збирання й обробки автентичних елементів ігрової культури народних танців і не лише на теренах України, але й за її межами. Незабаром у концертній програмі колективу, окрім українських, можна було побачити й танці інших народів. Це були перші кроки в пошуку тематики і стилізації хореографічних постановок. Проте вже навіть вони засвідчили, що стрижневою творчою лінією цього постановника-балетмейстера було бажання урізноманітнити репертуар за рахунок створення високохудожніх та естетичних концертних номерів.

Шанувальники народно-танцювального мистецтва відчували, що в особі митця народна хореографія отримала самотнього творця, наділеного авторським баченням, індивідуальним хореографічним почерком і широкою свободою мислення. У його перших оригінальних постановках, у розгорнутих композиційних побудовах і загострених драматургічних колізіях почала простежуватися схильність до класичної спадщини, змішаної з народною, а у винахідливій пластичній лексиці – схильність до авторського експерименту.

Павло Вірський, як відомо, віддав багато років оперно-сценічній практиці. Саме творча логіка балетмейстера й підштовхувала його на союз з театральномузичною драматургією задля складних композиційних структур. Митець розумів, що майже на всі запити професійного народно-хореографічного мистецтва багато в чому може відповісти тільки театр – театр танцю, в основі якого буде високоякісна драматургія. Це стало здійсненою мрією всього його творчого життя. Але для цього потрібен був час, щоб осмислити минуле і з надією та без вагань зазирнути в сценічне майбутнє цього різновиду хореографічного мистецтва.

Мистецькі сезони 60-х років ХХ століття засвідчили, що деякі народно-танцювальні колективи не здатні були швидко перебудуватись з урахуванням тогочасних вимог і тому поступово почали втрачати свою колишню популярність. Павло Вірський натомість відчував необхідність швидкого реагування театру народного танцю на життєві події новими театралізованими постановками. Це підштовхувало його на застосування сюжетності в концертних програмах ансамблю, де кожний концертний номер мав чітку сюжетну лінію, хореографічну і музичну драматургію, яскраву художню образність (мал. 2.1). У свої різноманітні художні композиції та мініатюри він привніс оригінальні знахідки, що й дозволило краще розкрити індивідуальні можливості виконавців, котрі, своєю чергою, створили переконливі сценічні образи своїх персонажів (мал. 2.2), що сприяло художній і життєвій правдивості поставлених танцювальних номерів і їх стабільному успіху в широкій глядацької аудиторії.

Танці Павла Вірського народжувалися, так би мовити, з духу часу, на них лежала печатка сучасності більшою мірою, ніж у будь-якого іншого мистецтва. Митець відчував відповідальність за народний танець, який мав закласти основу для подальшого розвитку народно-сценічної танцювальної культури, і робив усе можливе, щоб танцюристи його мистецького колективу могли мовою народного танцю висловити свої почуття, розкрити характери сценічних персонажів, а це і є відтворення духу людей – його сучасників (мал. 2.3). Проте при цьому було б помилкою вважати, що балетмейстер віддавав данину якійсь «новій тогочасній

кон'юнктурі», швидко відгукуючись на зростаючі запити суспільного життя, хоча інколи й це простежувалося в деяких його хореографічних творах («Жовтнева легенда», «Чорне золото»). Подібне міркування створює вельми поверхове уявлення (якщо уявити тогочасну дійсність, коли створювали ці номери) про художню творчість балетмейстера-постановника українського танцю. Адже важливо зрозуміти не лише, наскільки Павло Вірський спроможний був відгукнутися на вимоги часу, художньо втілити досвід попередників у сфері народно-сценічного мистецтва, але і власний, що повинно було допомогти національній народній хореографії знайти свій неповторний шлях і напрям розвитку навіть в умовах комуністичної ідеології.

В історію народного хореографічного мистецтва Павло Вірський вписаний як один з її перших і головних експериментаторів. Його творчі здобутки народилися не на порожньому місці. У них простежується сценічний досвід художньої практики реалістичного театру переживання тих часів, що прокладав новий творчий напрям у хореографічному мистецтві балетмейстера, у якому емоційність і натхненність цих сценічних витворів багато в чому також залежала і від художньо-творчих пошуків його однодумців. Розвиток хореографічної драматургії, сюжетності в народно-танцювальному мистецтві на той час дещо відставав від специфіки театру і був ще не належному високопрофесійному рівні, щоб офіційно отримати назву театру танцю, хоча й авторського.

Концертну сцену, де народний танець уперше ствердно заявив про себе в часи, коли йому ще не були відчинені двері на «театральну сцену», і можна вважати критерієм його досягнень, відправною точкою можливостей, що передбачає достатню зрілість усього творчого колективу ансамблю. Розуміючи складність майбутньої роботи над театралізацією своїх сценічних постановок, митець часто звертався до творчої спадщини своїх зарубіжних колег: М. Бежара, Б. Брехта, М. Фокіна, Р. Лабана, К. Йосса й ін., які вже мали авторські театри танцю. Це підштовхувало й Павла Вірського до театралізації як великих хореографічних постановок, так і камерних мініатюр, що суттєво позначалося не

лише на його новітній хореографічній стилістиці, але й на відтворенні сценічної образності та художньому оформленні вистав.

Спираючись на свій досвід як балетмейстера на оперній сцені, Павло Вірський відважився втілити і в український народно-сценічний танець закони театру, відтворивши в хореографічних творах драматургічну канву сценічного дійства. Це явище викликало підвищений інтерес у мистецьких колах і, насамперед, у вітчизняних постановників танців. Саме цим був зумовлений аналіз художньої практики митця в середині 60-х років, коли стався злам у народній хореографії завдяки застосуванню драматургії в українському народно-сценічному танцювальному мистецтві. Більш органічною стає і співдія виражальних можливостей усіх складових синтезу народної хореографії, зокрема музики та просторово-пластичного вирішення театраль-но-хореографічної драматургії.

Дещо переосмисливши манеру поведінки виконавців, митець відмовився від зайвого натуралізму заради поглибленої мотивації вчинків сценічних персонажів, що передавалися символічною мовою танцю й мімікою. Не ставлячи за мету епатувати глядача псевдооригінальністю сценічних вирішень, Павло Вірський, водночас, зосередив увагу на пошуках нових засобів у розкритті художньо-танцювальних образів. Зауважимо, що це йому вдалося в таких хореографічних творах, як «Запорожці», «Київські хлопці» тощо.

Крім того, застосування хореографічної драматургії давало можливість митцю і його колективу позбутися штампів і традиційних постановних схем роботи, характерних для споріднених танцювальних колективів країни. Копітка робота з режисурою й артистами балету ансамблю допомагала йому запобігти багатьох помилок, що відразу привнесло в його авторську постановну концепцію деякі уточнення, що позитивно позначалися на художній цілісності концертних програм мистецького колективу. У їх переважній більшості чітко простежується, окрім сюжетної лінії сценічної дії з послідовним розвитком подій у представленому хореографічному творі, на основі якого розкриваються взаємостосунки і цілі, котрі переслідують дійові персонажі, музична і

хореографічна драматургія, у якій і закладається процес зіткнення пластично-образних тем («Ляльки», «Чумарочка»).

Варто зауважити, що й інші українські хореографи-постановники також намагалися використати цей хореографічний потенціал у своїх сценічних постановках з метою наблизитись до театралізації поставлених танцювальних композицій («На галявині» – хореографія В. Петрика, «Поворотня» – хореографія А. Кривохижі), хоча ніхто з них так і не зміг похвалитись таким довголітнім союзом з театром, масштабністю тем, естетичною ідейністю, що їх спромігся досягти Павло Вірський, працюючи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

Громадянська позиція балетмейстера пробуджувала прагнення досягнути глибини людської психології. Життя вимагало звернення до масштабних тем, особистої ідейно-естетичної спрямованості, інтелектуальності й емоційності для їх вирішення. Саме монументальні хореографічні постановки («Запорожці», «Жовтнева легенда») дозволили Павлу Вірському реалізувати своє власне концептуальне бачення подій за допомогою символічної мови танцювальної пластики, де помітне місце відводилось пантомімі, яка виконувала важливу роль у його народній хореографії.

Для балетмейстера-постановника вибір предмета, тематики твору було лише частиною задуму, хоча й, безперечно, важливої, тому що задум мав бути істинно художнім, новаторським, оскільки в іншому випадку навіть вдало вибрана тема не забезпечувала б успіху. Не завжди вихід за межі народної творчості означає художнє відкриття великого масштабу. Багато що залежить і від обдарованості та світогляду митця, про що свідчить хореографічна мініатюра «Подольночка» (муз. І. Іващенка), яка сконцентрували в собі згусток емоційних почуттів, і хоча вона виконується невеликою кількістю виконавців, але сповна розкриває художньо-образне бачення сценічних героїв. У ній масштабність вбачається в грандіозності запропонованої тематики, а не в кількісному складі задіяних виконавців. Тому не дивно, що іноді сучасні балетмейстери-постановники не можуть вмістити у свої сценічні твори життєві проблеми

сьогодення так само об'ємно й велично, як зробив це Павло Вірський у цьому хореографічному творі. Він, на відміну від своїх колег, пориває не лише із зайвими зовнішніми ефектами, але й з ілюстративністю та недоречною стилізацією. Натомість його робота була спрямована на досягнення психологічної переконливості кожного окремо взятого сценічно-танцювального образу, що й було досягнуто.

У 60–70-х роках ХХ століття виробнича тематика в мистецтві була «суспільно-художнім лідером», концентрувала в собі вимоги часу та привертала увагу митців. Художнє осмислення людини, її праці ставали його «візитівкою». Не стояв осторонь і Павло Вірський, який також відгукувався на запит часу постановкою театралізованих хореографічних творів. За порівняно короткий проміжок часу після появи художніх постановок «Вишивальниці», «На кукурудзяному полі» (муз. обробка І. Іваценка), «Шевчики» (муз. обробка Г. Завгороднього) вони набули великої популярності в поціновувачів танцювального мистецтва. Але ніхто з балетмейстерів на той час так вдало й дотепно не розкрив мовою танцю виробничу тематику, як це зробив Павло Вірський. Він використав артистичні дані своїх танцюристів для постановки цих номерів, у яких природність, щирість і достеменність сценічних персонажів припала до душі глядачам, а тому не повірити їх переживанням було неможливо. Проте не тільки на зацікавленості художнім відтворенням виробничого процесу з якоюсь легкою іронією тримався успіх цих постановок у поціновувачів народної хореографії. Ці художньо-естетичні роботи були унікальним інструментарієм осягнення суспільства, тому що в сценічно-театралізованій формі розкривали не тільки виробничий процес, але й проблеми соціальних відносин між його учасниками. Усе, що відбувалося на сцені, – проекція внутрішнього стану героїв, їх внутрішній монолог. І лише з роками стає зрозумілим, що, передусім, саме в цьому була їх сила. Ще й сьогодні ці творчі здобутки митця співзвучні з новим часом, бо були художньо досконаліми. А його балетмейстерський талант був втілений у художньо-естетичних новаціях театральних хореографічних інтерпретацій і став переконливим свідченням високої професійної майстерності.

Митець на зламі 50–60-х років привніс у свою творчу постановну роботу досвід українських митців попередніх поколінь, зокрема В. Верховинця, А. Нижанківського, М. Соболя, прагнучи показати драматизм буття людини у вирі повсякденних справ і турбот, цінностей і тогочасних ідеалів. Такий напрям у його творчій спадщині став «бездонною криницею» для художнього пізнання дійсності. Його хореографія хвилювала глядацьку аудиторію, бо в ній був і живий біль, і щира збентеженість. А за всім цим стояла творча індивідуальність автора, який через хореографічно-музичні образи своїх героїв розкривав внутрішній світ волелюбного українського народу, оспівував дівочу красу, мужність козаків, їхню відданість, кмітливість і відвагу. Героїв об'єднували прагнення до ідеалу, любов до Вітчизни, до всього, що пробуджувало життя. Вони прагнули до істинно людських стосунків, до миру та злагоди. І не випадково перший номер концертної програми мав назву «Ми з України» (муз. І. Іващенко та А. Філіпенка), а другий відділ відкривала хореографічна композиція «Добрий вечір» (муз. Б. Яровинського). У цих художньо-сценічних творах розкривався той драматизм і театральність, які не уклалися у звичайні стереотипи народної хореографії. У них чітко простежувалась любов до сценічних героїв, яких балетмейстер своєю уявою створив у світлі рампи і котрі демонстрували свої найкращі людські якості.

Митець постійно працював над удосконаленням народно-сценічної хореографічної драматургії, академізуючи та наближуючи її до театального мистецтва. Але при цьому він вважав, що саме розкутість, а не регламентовані рухи класичного танцю повинні бути виразниками індивідуальної свободи людини без примусових зовнішніх обставин. Поціновувачі його таланту віддавали належне творчій ініціативі митця, але були й критики, які звинувачували балетмейстера в деякому занедбанні та незбереженні, на їх погляд, автентичного фольклору у створених ним танцювальних композиціях.

Проте досвід відомих балетмейстерів-постановників (К. Голейзовський, С. Лифар, Ж. Новерр, Л. Якобсон) підказував Павлу Вірському про необхідність більше звертатися до хореографічної драматургії при створенні сценічних образів

у театралізованих хореографічних постановках, підштовхуючи його на нові творчі експерименти. Жорсткі закони сцени все частіше змушували звертатися й до класичної літератури не для внутрішньотеатральної полеміки або для зняття «хрестоматійного глянцю», а для того, щоб відчувати реальну історію та пульс тогочасного життя. У результаті творчих пошуків з'явилися нові хореографічні полотна «Казка про любов», «Катерина» (муз. І. Іващенко), «Про що верба плаче» (муз. І. Іващенко та А. Мухи). У них митець уже більше використовував деякі класичні рухи, зокрема *pas ballonne*, *pas suivi*, *pas jete* тощо, котрі раніше він не застосовував у попередніх постановках [99, 134].

Варто зазначити, що й ті твори, які не були показані на сцені та не побачили у свій час світло рампи з різних незалежних від балетмейстера-постановника причин («Зимова казка», «Каченята» тощо), відзначалися оригінальною театральною гармонією, народженою сміливим поєднанням танцювального фольклору і скрупульозним опрацюванням психологічного життя персонажів. Кожен з них був довершеним танцювально-пластичним номером і водночас – відкриттям нової грані характеру сценічних персонажів.

Хореографічне мистецтво другої половини ХХ століття розвивалося в досить складних умовах, що призвело до ідеологічної плутанини і, як наслідок, до художньої еkleктики в усіх його жанрах. Така ситуація продовжувалася майже до кінця 70-х років, коли культура, зокрема й мистецтво хореографії як її складова, почали рух у зустрічних напрямках, відтворюючи те, що було закладено в пошуках діячів народно-сценічного танцювального мистецтва на початку століття. Так, в одній концертній програмі в репертуарній афіші поруч стояли хореографічні композиції «Про що верба плаче», «Хміль» та історико-революційний балет «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба, у якому Павло Вірський більшу увагу приділяв пластичному вирішенню сценічного образу кожного персонажа, хоча тематика цього твору відповідала тогочасній ідеології. Але на професійному рівні, на думку мистецтвознавців, постановка одноактного балету «Жовтнева легенда», висока виконавська майстерність артистів ансамблю не викликала нарікань [113, 232]. Щоправда, прагнучи надати виставі

мальовничості, театральності й водночас реалізму і конкретності, балетмейстер у масових композиційних сценах уникав однотипності, побутовизму і тривіальності. Для більшої правдивості як художнє оформлення він вдало використовує мотиви з відомих творів радянського живопису. Цей досить незвичний на той час для народно-сценічної хореографії хід сприяв органічності загального масштабного-просторового вирішення хореографічного твору, у якому митець мовою танцю реалізував своє власне концептуальне бачення балетного спектаклю в монументальному сценічно-хореографічному дійстві.

Одноактний балет виявився важливим не тільки за своїми театральними надбаннями та новим художнім сприйняттям сценічних образів, але й принципово важливим взірцем сучасного підходу до художньо-образного зображення дійсності. Павло Вірський відтворив символічний образ революційно налаштованого народу, прагнучи досягнути його в численних зв'язках з історією. Балетмейстер, драматично осмисливши дійсність, задав такий ідейно-художній масштаб, на який українська народна хореографія на той час повною мірою була не спроможна.

Ретельне вивчення музичної партитури, визнання пріоритетності композиторського задуму й водночас імпровізаційність у розробці музичної драматургії, особлива увага до виконавчої майстерності танцюристів над створенням динамічної сценічної характеристики образу, акцентування уваги на розкритті психологічних рис кожного персонажа балетного спектаклю, а також підпорядкування деталей цілісності авторського задуму – усе це варто віднести до головних творчих методичних здобутків Павла Вірського. Здійснення такої складної постановної роботи з колективом народного танцю вимагало від митця професійної зрілості, глобального мислення і, безумовно, напруження. У результаті цього перед глядачами з'явилися сценічні герої великого масштабу – прості люди, які сприймали драму ідей, як особисту, і, вбираючи в себе рух часу, пробуджували відповідальність за долю країни.

Не тільки в історичному колориті й оригінальності народної хореографії відображення ідей була сила цієї роботи, але й у розумінні історії в її розвитку.

Павло Вірський і його артисти балету вдало поєднали народно-сценічний танець з хореографічною та музичною драматургією, з конкретними життєвими проблемами – і саме з цього контакту виникла незвичайна ідейно-художня енергія, що підкорила глядацьку аудиторію переконливим розкриттям складних художніх образів і психологічним умотивуванням дій кожного зі сценічних персонажів.

Митець послідовно прагнув осмислити час і його відгук у людській психології, у суспільній і моральній позиції. Особливо гостро це виявило себе в художньо-сценічних образах, пов'язаних з історичним і легендарним минулим. Так, для Павла Вірського пам'ять про війну була не тільки святою, але й емоційно живою, бо він був її учасником. Як наслідок – переконливі найважливіші вирішення композиційної побудови й драматичності осмислення тематики цих номерів. Таке усвідомлення було можливим тільки завдяки наближенню роботи танцювального ансамблю до театрального жанру, народженню ефекту миттєвого контакту з історією. Переглядаючи народно-хореографічні твори, присвячені подіям, пов'язаним з побутовою драмою, історико-революційною та військовою тематикою, можемо констатувати: митцеві вдалося гармонійно поєднати велич і динамічність масових танців з глибоким психологічним розкриттям характерів персонажів пантомімою й символічною мовою танцю («Казка про любов», «Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо»). У постановках було чітко розроблено досить гнучку просторово-часову концепцію показаного на сцені танцювального видовища, крім того, у його втіленні було використано найновітніші виражальні засоби театралізованої сучасної хореографії, зокрема декоративне оформлення та світлові ефекти.

Хореографічна драматургія, створена Павлом Вірським у цих полотнах, змушувала замислитись над важливими суспільними проблемами нашого народу. Діячі культури, мистецтвознавці, журналісти в усіх куточках землі визнавали театралізоване мистецтво творчого колективу видатного балетмейстера неперевершеним. Воно руйнувало незримі кордони між народами, поділяючи радість і знаходячи живе співчуття в серцях прихильників народної хореографії.

Про це досить красномовно свідчать і відгуки, надруковані в газетах і журналах щодо виступів танцювального колективу Павла Вірського під час гастролей за межами країни. Зокрема, газета «Советская Латвия» образно порівнює програму концерту ансамблю навіть з багатоквітковим віночком, сплетеним з найяскравіших квітів національного хореографічного мистецтва, у якому оптимізм і гумор втілені в театралізованих танцювальних композиціях [174].

Тож до яких проблем і на якому художньому рівні мислення зверталася творча думка митця та які соціальні відносини він розкривав? Павло Вірський добре розумів, що тільки в глибинному осягненні тенденцій реальної дійсності, соціальних відносин запропонованих обставин, у досконалому аналітичному осмисленні закономірностей розвитку сценічних характерів у створених балетмейстером хореографічних композиціях і мініатюрах, психологічних і соціальних конфліктів персонажів можна досягти високого результату. Тому збереження духу і художньо-образної неповторності народно-сценічного танцю, відтворення його вогнистої стихії й ідейно-художнього змісту були постійним прагненням Павла Вірського, який, театралізуючи і тим самим збагачуючи танцювальний фольклор, технічно ускладнював його хореографічну лексику, доводячи її до досконалості.

Усе це змушувало багатьох по-новому подивитись на український народно-сценічний танець і на емоційному рівні ближче долучитися до високої культури українського народу, зрозуміти його ментальність і відчути його щирі прагнення. Певною мірою це досягалося й завдяки тому, що ядром розвитку сценічної дії в численних народно-хореографічних композиціях були вишукані й водночас глибоко драматичні мізансцени («Про що верба плаче»). Кожна з них була майже самостійна за змістом, була фактично завершеним танцювальним номером, у якому розкривалася нова риса характеру героя, що, безумовно, є індивідуальною особливістю авторського стилю митця. Маючи багатий досвід роботи балетмейстера в оперно-театральних трупах, Павло Вірський намагався переконати кожного танцюриста, що в розкритті сценічно-хореографічного образу він має діяти за допомогою домислу й асоціативного бачення, як це

роблять театральні актори. Це творче кредо митець проніс через все своє сценічне життя, органічно поєднуючи в собі артиста балету, театрального актора та режисера-постановника в одне ціле [85, 27].

Прагнення до органічного поєднання театрально-образної артистичності та художньої цілісності всієї хореографічної міні-вистави постійно генерували нові творчі ідеї славетного балетмейстера-постановника народної хореографії, і як наслідок – суворі вимоги до професійної акторської майстерності артистів балету ансамблю. Цим завданням було обумовлено арсенал постановних засобів будь-якої його хореографічної вистави, де кожний створений ним характер набував яскравої індивідуальності, отримуючи емоційно переконливе художньо-образне вирішення, матеріалом для якого слугують танцювальні рухи, міміка та пози. Такий принцип у творчій роботі Павла Вірського зумовив неабиякі акторські звершення, їх перелік зайняв би десятки сторінок, але, безумовно, саме хореографічна драматургія багато в чому визначала рух його балетмейстерської фантазії, навіюючи нові сценічно-хореографічні образи.

Добре відомі в народі популярні українські пісні на сцені були візуалізовані в танцювально-сценічних композиціях, дивуючи безкомпромісною сміливістю, винахідливістю, балетмейстерською інновацією та глибиною філософської думки, знайденої й опрацьованої художньої форми театралізованої хореографічної постановки («Горлиця», «Ой, під вишнею», «Хміль») [85, 27]. У кожній з них митець з особливою точністю окреслює кульмінаційно-емоціональну вершину, звідки простежується вся глибина їх ідейно-художнього змісту. Ці вершини в них надзвичайно яскраві та можуть правити за зразок балетмейстерської майстерності в побудові драматургії танцювальної картини. Вимагаючи від своїх артистів правди щирого почуття, поєднаної з театральною формою вияву, Павло Вірський намагався відшукати внутрішнє мотивування сценічного образу, вбачаючи театральність не в сценічній умовності, а в самому розвиткові дії, драматургії твору і його театралізовано-художніх образах. Ще наочніше це простежується в хореографічній мініатюрі «Чумацькі радощі» (муз. обробка І. Іващенко), де він створює трагікомічний образ чотирьох бідних

чумаків, які не втрачали гумору та душевну щедрість навіть у скрутні для них часи. Митець створив багату на гумористичну задумку хореографічну міні-виставу, театральну виразну, динамічну й водночас драматично-насичену. У ній пошук театральності та сценічної ефектності він підпорядковує режисерсько-постановному завданню, а саме відтворенню та розкриттю характерів персонажів цього хореографічно-театралізованого твору мовою пластики танцю.

Сьогодні від часу перших постановок ансамблю відділяють уже кілька десятиліть. Історичний час втручається в наше сприйняття не тільки мистецьких здобутків соціальної атмосфери минулого, але й змушує оцінити її крізь призму новітніх зрушень суспільства, повертаючи нашу пам'ять у далеку давнину. Життєва конкретність у цих реалістичних творах пронизана, поміж іншим, «лініями історизму» [188], який наочно проявляється в напруженому діалозі між давниною і сучасністю, у результаті чого й з'явилися художньо-сценічні образи героїв, відтворені пластикою народної хореографії з використанням мелодизму й гумору, притаманному менталітету українського народу. Усе це свідчить про те, що Павло Вірський постійно спрямовував свій талант на відчуття й відтворення не лише театральності, але й драматургічної природи народного побуту, у якому все чіткіше простежуються елементи національного фольклору. У своїх постановках митець нібито торкається основ скарбниці життя, у якій минуле і сучасне складають величний синтез і цілісну гармонію, котрі не піддаються розриву.

Щоб переосмислити творчу спадщину Павла Вірського, необхідно звернутися до його творчих надбань, подивитись на них крізь призму сучасності. У кращих розгорнутих хореографічних полотнах балетмейстера чинник умовності в його народній хореографії не став на заваді послідовному утвердженню митцем конкретно-історичного підходу до зображуваних подій («Запорожці», «Ми пам'ятаємо») [23, 83–98]. Щоправда, у своїх танцювальних постановках за допомогою вмілого використання особистих емоційних можливостей своїх артистів, що надає їм образно-психологічної переконливості, митець інколи свідомо романтизує деякі сценічні компоненти. Крім того,

художні образи цих постановок не просто відображають, а узагальнюють дійсність. При цьому важливо зрозуміти й оцінити закономірність творчого пошуку, який криється в єдності ідейно-естетичної позиції, постійному русі від глибини фольклору до академічно відпрацьованого народного танцю, а також у логічній простоті танцювальної пластики, внутрішньому осмисленні народного характеру і, безумовно, осягненні традиційних витоків крізь призму відчуття сучасності, інтегруючи в художньо-сценічному образі різні періоди історії українського народу.

У творчості балетмейстера на основі гармонійного поєднання кращих традицій вітчизняної і світової танцювальної режисури, прийомів новітньої постановної практики утвердилося принципово нове бачення національної народної хореографії. Активна та свідома художньо-естетична позиція представника танцювальної культури сприяла її відкритості до прогресивних народно-сценічних тенденцій, найважливішими з яких були розширення художньої палітри засобів сценічної виразності й особлива увага до всіх складових цього виду хореографічного мистецтва.

Український балетмейстер і драматург справедливо вважав, що мистецтво народного танцю, його зміст і форма виростають із самого народного життя й нерозривно з ним пов'язані, тому намагався в художньо-театралізованій формі показати величний образ свого народу. Вирішуючи це завдання, митець користувався регламентованими можливостями танцювальної пластики, яка не лише вбирала в себе зримі компоненти виражальних засобів сценічно-танцювального мистецтва, такі як рух, пози, міміка і жести, але й доповнювалася внутрішньою структурою театралізовано-хореографічної образності, зокрема емоційно-чуттєвим сприйняттям. Саме почуття і стають смисловим виражальним зерном всіх його танцювальних постановок. Народно-хореографічні сюжети, відтворені в сценічному варіанті Павлом Вірським під час роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, були унікальним явищем. Постійно трансформуючись, вони змінюють сталі критерії нашого сприйняття хореографічних творів з народного життя, сприяючи глибшому пізнанню його

сутності та розкриттю ролі народно-танцювального мистецтва в сучасній культурі країни, піднімаючи його на більш високий щабель української хореографії.

2.3. Театралізований фольклор як художньо-стилістична основа сценічних постановок Павла Вірського

Прискорений розвиток цивілізаційних процесів в Україні в другій половині ХХ століття, широкий наступ масової культури, поява нових видів танцювального мистецтва дещо знизили популярність народної хореографії як органічної складової національної традиційно-ігрової культури. Її коріння сягає в далеке минуле. Численні танці, пісні й ігри, що ставали окрасою масових народних свят, вирізнялися своєю варіативністю. Багато з них мають настільки давнє походження, що навіть сучасні дослідники, озброєні науковою методикою, не можуть встановити джерело їх походження, а тому здається, що незалежно від регіону всі вони мають спільну основу. При цьому варто зауважити, що з часом, зі зміною соціально-економічних умов в українському суспільстві деякі з них зазнавали помітних змін, але окремі елементи танцювального фольклору все ж таки можна простежити в сучасній народній хореографії, де вони стають основою сюжетної лінії народно-сценічних танців багатьох мистецьких колективів України.

Нині найкращі зразки фольклору у вигляді стародавніх народних ігор і танцювальних розваг відроджуються серед населення України, яке все більше долучається до українського народно-танцювального мистецтва. Будучи центром збирання та популяризації хореографічного фольклору, Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР одним з перших розпочав успішно й послідовно вирішувати проблему відродження народного танцю. Його артисти балету черпали характерні риси для своїх сценічних персонажів, зокрема, танцювальні рухи і манеру виконання безпосередньо з народу, підмічаючи їх на сільських вечорницях, весіллях та інших святах і гуляннях. І саме завдяки

правдивості та щирості сценічної образності театралізованих хореографічних постановок Павло Вірський розкривав внутрішню красу українського народного танцю, його безпосередність, від чого він набував усе більше поціновувачів. Театралізуючи та вносячи в нього елементи класичної хореографії, митець дотримувався принципу відмови від точного відтворення фольклорного танцю, вважаючи, що народний танець без цього візуально програє. А тому у своїй постановній роботі він лише брав за основу стародавні танці, ігри та хороводи і вибудовував нову модель народно-сценічного танцю, перетворюючи його на театралізоване сценічне видовище, яке захоплювало глядачів [187, 68–69]. Цей еволюційний процес з трансформації форм ігрової народної культури, зникнення старих і поява нових способів вираження фольклорної спадщини знаходило віддзеркалення й у народно-сценічній хореографії зазначеного ансамблю. Результатом цього й стало виникнення оновлених форм народно-сценічного танцю, збагачення та видозмінювання його хореографічної лексики, що сприяло привабливості цього виду мистецтва в сучасному суспільному середовищі.

Упродовж усього творчого шляху Павло Вірський особливу увагу у своїй хореографії приділяв традиційно-ігровій складовій частині фольклору, що було першоосновою народно-сценічного танцювального мистецтва України [176, 8]. Визначити його популярність і місце в повсякденному побуті народу в різні часи допомагали митцю фольклорні записи етнографів-істориків, друковані та рукописні свідчення, а також розповіді й згадки безпосередніх учасників численних народних ігор. До цього необхідно додати, що окремі їх елементи завжди були органічною складовою українських обрядів, які зазвичай супроводжувалися ритуальними танцями. Одним з найпопулярніших і наймасовіших у ті давні часи був хоровод, у якому танець і пісня становили єдине ціле, «виявляючи найяскравіші риси народного побуту» [43, 60]. Він був певним видом народних обрядових ігрищ, семантично пов'язаних з природними явищами, з культом сонця. У ньому символічні танцювальні рухи, пісня, слово й драматична дія не розмежовувалися, а гармонійно поєднувалися, створюючи художню органічну цілісність [67, 6]. З цим важко не погодитись, дивлячись,

наприклад, сценічно-хореографічну композицію Павла Вірського «Червона калина», де малюнок прикрашають плавні й виразні порухи рук, повороти тулуба та голови, а в розважальних танцювально-ігрових формах відображається душевний стан сценічних персонажів, їх настроїв, бажання і взаємостосунки, які пантомімічно передаються символічною мовою танцювальної пластики. Декоративне оформлення, музичний супровід малого симфонічного оркестру та зовнішні форми акторської виразності митець майстерно використовував для характеристики персонажів.

Постійно зазираючи в архівні матеріали, користуючись результатами численних польових досліджень науковців, Павло Вірський звернув увагу на те, що ритмопластика зображень давньої культури досить обмежено входить у простір хореографічних постановок, хоч дані реконструкцій зображень доводять їхній ритмічний характер і визначеність основних ритмічних констант (повторюваність, чергування, періодичність), дозволяють застосовувати це в практичній роботі балетмейстера-«народника». Це певною мірою йому вдалося використати в процесі створення хореографічного полотна «Червона калина» з елементами художньої обрядовості у своєму мистецькому колективі, бо саме народний танок відігравав помітну роль у стародавніх слов'янських обрядах. Про це свідчать і віднайдені окремі артефакти у вигляді литих срібних танцюючих фігурок, зафіксованих у певній танцювальній позі (наприклад рух «навприсядки») [74, 9]. Група дослідників, провівши реконструкцію танців, виявила, що ритм був формотворчою їх категорією, що можна було спостерігати в окремих художньо-археологічних культурних знахідках. До цікавих артефактів археологів відноситься і знайдена теракотова жіноча статуетка в танцювальній позі – носки ніг разом (XI-а позиція), підняті п'яти на зовні з піднятими плечима, що давало уявлення митцям про позиції і рухи стародавніх танців, Крім того, їх деякі елементи простежуються і в іконографічних джерелах [162, 19]. Усе це стало корисним фольклорним матеріалом у постановній роботі для митця, який неодноразово використовував ці окремі елементи танцювальної пластики у своїх

хореографічних поставках, надаючи достеменності рухам і позам виконавців народного танцю.

Павло Вірський системно вивчав і творчо обробляв танцювальний фольклор, який був невичерпною скарбницею майже всіх його народно-хореографічних творів. Саме в ньому він бачив не лише духовність і ментальність українського народу, але й побутові аспекти його тогочасного існування. Танцювальний фольклор як складова обрядової звичаєвості має свої ознаки, за якими будь-який народ, котрий проживає на теренах України, безпомилково розпізнається як в умовах сучасності, так і в сиву давнину. У результаті ознайомлення з національною фольклорною спадщиною в балетмейстера виникали нові цікаві задуми, пов'язані з відтворенням у сценічній формі мовою народної хореографії подій «давно минулих днів», котрі демонстрували б захоплення героїкою українського народу, його незламною волею в перемозі над ворогом і звільнення його від тиранії. Свої задуми митець намагався втілити в життя саме за допомогою масштабних постановок, складної танцювальної пластики й пантоміми, що підпорядковувались образно-тематичному розвиткові хореографічної дії. Наочно це простежується в танцювальній композиції «Запорожці війська Богдана Хмельницького». У ній, розуміючи важливу історичну роль козацтва в ідеологічному і культурному житті української держави, Павло Вірський намагався показати крізь призму минулого українських козаків героїчну історію свого народу, вбачаючи в ньому форпост усього християнського світу проти мусульманських сусідів. Військова сфера життєдіяльності козацтва вимагала належних відповідних фізичних якостей. Ці якості (сила, воля, спритність, витривалість, володіння різноманітною зброєю тощо) неодноразово засвідчені в історичних джерелах [1; 11; 114, 246; 135] і були необхідною умовою для того, щоб новачка прийняли до козацького гурту. Створюючи своє театралізоване хореографічне полотно, яке буквально полонило глядачів задумом і високою майстерністю артистів, митець намагався лексичною мовою танцювальної пластики передати військовий аспект протистояння козацтва з турками, татарами, ногайцями, котрий червоною стрічкою проходить

через все захоплююче сценічне видовище. Демонструючи в танцювально-сценічній формі найкращі риси характеру українського козацтва, зокрема сміливість, кмітливість, жагу перемоги над ворогом, режисер-постановник для більшої правдивості в зображенні тогочасних подій «озброїв» списами і шаблями учасників цієї хореографічної композиції, яка була побудована на складних танцювальних вправах та ефектних трюках, на чергуваннях парних і групових сутичок. Завершувалось це театралізоване видовище загальною переможною атакою козаків. Фінальна сцена чітко демонструвала: своє призначення козаки виконували сповна, і саме їм належить основний внесок у загальну перемогу християнського світу над сусідами.

У постановці «Запорожці війська Богдана Хмельницького» чітко простежувалися найкращі риси вояків як захисників вітчизни, як носіїв козацького духу. Загалом танцювальний складник козацької ігрової культури був суттєвим, він був наявний у повсякденному побуті, на що не міг не звернути увагу Павло Вірський, готуючись до постановки. У години дозвілля, збираючись невеликими групами, під акомпанемент різних музичних інструментів, передусім кобзи, козаки багато танцювали, хвацьки і з гумором виконували різні фізичні вправи, переймаючи один в одного окремі танцювальні рухи. Так формувалася їх танцювальна культура, яка суттєво вплинула на подальший розвиток народно-танцювального мистецтва України [114, 247]. Тема патріотизму фактично була «родзинкою» деяких концертних номерів Павла Вірського. У них митець демонстрував «головну ідею національної риси» в кожному створеному за законами театру художньо-сценічному образі в той час, коли його прототип був найбільш реальним (осавул і старі чумаки в «Запорожцях»). У хореографії цих творів простежується самобутній творчий почерк митця-патріота, котрий намагався пробудити в глядачів почуття патріотизму, любові до своєї країни.

Павло Вірський гостро відчував і бачив багатоваріативність майбутніх своїх сценічних творів, не випускаючи з поля зору їх історичне джерело, котре є основою української народної культури. Інколи це проявлялося в тому, що митець створював художньо-сценічні образи й композиційні форми танців, яких

до нього ще не ставили. Балетмейстер вводив їх у наше повсякденне життя своєю сучасною постановкою – і суспільство сприймало їх як національне надбання, як класичний художній витвір з елементами танцювального фольклору. Це, насамперед, стосується козацького жартівливого танцю «Повзунець». Образна пластична мова цього танцю також певною мірою передавала дух тогочасної Запорозької Січі. Для цього балетмейстер оригінально використав лише самі рухи українського «переплясу на низах», вдало запозичених з козацької ігрової культури. Упродовж усього танцю виконавці не розпрямляють колін, а їх ноги залишаються майже не помітними, прихованими великими шароварами. Очі глядачів поступово звикають до цих кремезних фігур, до несподіваних карколомних танцювальних рухів («присядка-закладка», «повзунець з викиданням ніг у сторони», «присядка з відкиданням ноги назад»), які артисти виконують у цій сценічній постановці. Вдалою режисерською знахідкою митця був її фінал, коли фронтально розгорнута шеренга козаків, вишикуваних по рампі, піднімається нарешті в повний зріст, глядачеві здається, що виростає міцна богатирська застава, чим і була Запорозька Січ у ті далекі часи, яка гідно захищала свої землі. Це театралізоване видовище й нині вражає глядачів всіх континентів світу своєю актуальністю, залишаючись однією з базових хореографічних постановок усіх концертних програм Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського [215; 220].

Таким чином, ігровий елемент народної культури простежувався в різних сферах життєдіяльності запорізького козацтва як соціального прошарку українського суспільства, що мало свої специфічні умови життя, значною мірою зумовлені природними й історичними чинниками. Найяскравіше це проявлялося під час різноманітних масових козацьких свят з танцями, піснями й розвагами. Тому закономірно, що концепція «ігрової народної культури» стала однією з домінуючих культурологічних концепцій Павла Вірського при постановці цих хореографічних композицій, у яких відчувається самобутній творчий почерк митця – патріота своєї країни [176, 9].

Творча індивідуальність балетмейстера стала визначальною в процесі створення багатьох художньо-сценічних образів його хореографічної спадщини. Вона характеризується нестандартним вирішенням і незвичними стилістичними підходами в балетмейстерській роботі. А її формування й розвиток багато в чому залежали від глибокого знання національних традицій свого народу і його культури [99, 264]. Це й не дивно, бо чим глибше митець усвідомлював національні особливості своєї культури, тим яскравішою була його творчість і, відповідно, зацікавленість нею з боку поціновувачів таланту постановника. Тому одним з основних компонентів національної концепції творчості балетмейстера є вивчення кожним свого коріння, основи існування на батьківській землі. Такий напрям у творчій діяльності хореографа передбачав досягнення органічної єдності особистого життя із життям своїх співвітчизників, усвідомлення органічного зв'язку своєї долі з долею всього українського народу [85, 13].

При цьому необхідно зазначити, що національна концепція творчості будь-якого високопрофесійного режисера-постановника – необхідна вимога до митця, що допомагає визначити його місце в певному культурно-історичному процесі. Ґрунтовне знання народних обрядів і традицій, усвідомлення своєї ролі в історичній долі свого народу є виявленням суспільної активності та духовного зростання талановитого балетмейстера-постановника народних танців. Ці якості важко набути, якщо митець не прагне до постійного самопізнання й інноваційного пошукового підходу до постановки своїх сценічних творів [99, 264]. Зокрема, дотримуючись цього, він відтворює алегоричні танцювальні образи добра і зла, що емоційно впливають на глядача в хореографічному творі «Червона калина». У ньому митець використовує низку специфічних танцювальних фігур і рухів, характерних для різних регіонів України. Сили зла в образі чортів намагаються зашкодити цілісності України, але своєю сценічною постановкою Павло Вірський стверджує, що будь-яке зло у світі не в силах здобути перемогу над щирими почуттями. У фінальній сцені глядач бачить згуртованість людей, які виганяють чортів, а переможним акордом є червона

калина, яка метафорично символізує прапор перемоги, який гордовито піднімають учасники театралізованої міні-вистави [221].

Аналізуючи багаторічну творчість видатного українського балетмейстера, її духовність і високу естетичність, можемо побачити, що в ній простежуються не тільки знання танцювального фольклору, професіоналізм і логіка, але й багато підсвідомого, інтуїтивного й емоційного. Крім того, у ній гармонійно поєднуються старовинні традиції та обряди, поезія, музика й природа, які впливають на людину, апелюють безпосередньо до її почуттів, доходючи до серця кожного глядача. Це концертні програми народно-сценічних танців – хореографічних еталонів, довершених художньо-театралізованих образів, на які орієнтуються молоді балетмейстери, торуючи власний творчий мистецький шлях.

Мистецьке життя Павла Вірського відзначалося майже фанатичною працездатністю, професійною майстерністю й орієнтуванням на моральні ідеали. Національна спрямованість хореографічних композицій митця була пронизана любов'ю до життя, викриванням суспільного негативізму («На кукурудзяному полі»). У своїх сценічних постановках він намагався показати поціновувачам народно-хореографічного мистецтва сучасну дійсність крізь призму свого естетичного ідеалу, тонко передаючи це лексикою імпровізаційно-народного танцю, пластикою і пантомімою своїх артистів балету офіційно не визнаного, а фактично існуючого його «ансамблевого» театру танцю. У цьому й інших подібних художніх творах, на перший погляд, проста танцювальна лексика поєднувалася з високою професійною виконавською майстерністю артистів балету, насиченою хореографічною й музичною драматургією та національним колоритом, а головне – балетмейстер прагнув відтворити заглиблено-психологічний образ кожного сценічного персонажа [173, 105]. Усе це було притаманне багатьом хореографічним творам митця. І саме театралізована художня образність, пізнання глибин душі та життєвий шлях кожного з його героїв у різних ситуаціях (комічних, трагічних тощо) веде до багатожанровості в народній хореографії Павла Вірського. У ній він намагається показати не усталені, канонізовані зразки українських народних танців, а узагальнені образи

представників народу, стверджуючи в них радість життя, оптимізм і веселощі, тобто усе прекрасне, що вирізняє театралізований народно-сценічний танець від примітивного фольклорного танку.

Високе народно-хореографічне мистецтво Павла Вірського з роками набувало масштабності тем та ідей, індивідуального стилю, стаючи не лише національним, але й багатонаціональним, про що свідчив концертний репертуар ансамблю. Глядачі всього світу захоплювалися українською народною хореографією та з кожним разом по-новому і більш зацікавлено дивилися на створені з історії життя українського народу театралізовані хореографічні постановки, які виконавці виразно й артистично передавали символічною мовою танцю, пластикою та пантомімою. Багато корисного для своєї творчої роботи Павло Вірський запозичував з досвіду роботи українських і зарубіжних балетмейстерів-постановників (К. Галейзовський, М. Бежар, К. Балог, І. Мойсеєв, І. Рамішвілі, Н. Сухішвілі) і використовував у сценічному варіанті своїх театралізованих концертних вистав. Як досвідчений хореограф, він розумів, що основи українського народно-танцювального мистецтва криються не лише в стародавніх традиціях та обрядах, але й у моральних цінностях як давнини, так і сьогодення. І не випадково кожна концертна програма розпочиналась хореографічною композицією «Ми з України», де гостей зазвичай артисти гостинно вітали хлібом-сіллю. Ця чудова традиція української гостинності, яка була вдало передана в танцювально-сценічній композиції, прийшла з давніх-давен і живе й донині. Саме з цього епізоду й розпочинався кожний виступ Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. Артисти балету, одягнені в костюми народів різних регіонів, які проживали в Україні, пластичною мовою народної хореографії розповідали про красу країни та її багату національну культуру. У кожному сольному танці цього твору збережено яскравий місцевий регіональний колорит країни, що проявляється як у хореографії, так і у вбранні. Відтворення національного колориту в танцювальному мистецтві є одним з принципових завдань подальшого розвитку української народної хореографії [23, 67].

В основі всіх створених народно-хореографічних композицій і мініатюр відчувалася любов балетмейстера-постановника до народної творчості як до основної риси, завдяки якій кожен художньо-сценічний твір відрізнявся від іншого особливою манерою виконання. До когорти найпопулярніших мініатюр ансамблю варто віднести театралізовану поетичну поему «Подоланочка» про закоханість двох молодих сердець. Цей танець-гра був сповнений народними образами, дивовижною ніжністю і ліризмом. У цій постановці автор вдумливо використовує елементи традиційного народного звичаю й ігрової культури, коли найкоротшої літньої ночі під Івана Купала дівчата плели вінки та прикрашали ними дерева. Цей стародавній язичницький обряд набирає в театралізованому художньо-танцювальному творі характеру народного свята, що увібрало в себе пластику хореографічного фольклору Подільського краю. Базовою основою сценічної дії стала українська народна пісня, яка фактично є тлом лібрето цього твору.

У режисерсько-постановній роботі над сценарієм до своєї хореографічної композиції «Хміль», поставленій на мотив старовинної української народної пісні «Ой, хмелю, мій хмелю» чітко простежується глибокопрофесійне та відповідальне ставлення Павла Вірського до збереження національного колориту в народно-сценічному танці. Кожна мізансцена цієї композиції пронизана специфічним колоритом тієї місцевості, на основі якої вибудовується сценічна дія – картина гуляння молодих людей, задурманених хмелем. Художньо відтворюючи специфіку життя й побуту простого люду, балетмейстер у гумористичній формі розповідає про двобій людини з «хмільним зіллям», висміюючи п'яниць і ледарів.

Яскравою подією всіх концертних програм ансамблю були й танці інших народів, зокрема «Російський танець», який вирізнявся майстерністю його виконання. У ньому на основі стародавніх народних хороводів і танців, які побутують на теренах Росії, балетмейстер використав найбільш цікаві хореографічні елементи: «танцювальний» і «перемінний» кроки, «вибиванці» по халявках чобіт, «повзунок» у дещо повільному темпі, які точно передають

манеру їх національного виконання, що підкріплювалося й композиційним вирішенням хореографічного малюнку – «лінійні», «діагональні», «колові» побудови тощо. Високий рівень балетмейстерської постановки цього танцю свідчив про глибокі знання митця тонкощів російського танцювального фольклору.

Коли Павло Вірський створював свої театралізовані хореографічні полотна, він намагався зберегти національний колорит, що був зумовлений специфікою побутування та відображався не лише в народних іграх та імпровізаційних танцях, але й у характерних рисах образного мислення, у психології створених сценічно-танцювальних образів, в особливостях художніх прийомів і типових виражальних засобах [178, 63]. Як знавець українських театральних традицій, Павло Вірський використав можливості балаганно-ярмаркового видовища і вертепу, з яких походять одні з перших народно-сценічних танців, у хореографічних мініатюрах «Ой, під вишнею» і «Ляльки» (мал. 2.5). Вони сповнені гумором, а основною темою було висміювання в комедійній формі людських вад та уславлення людської мудрості, винахідливості, вірності в коханні та спритності [23, 75]. Атмосфера народного ярмарку є домінуючою в цих жанрових постановках. Саме цьому підпорядковано всі засоби театральнo-хореографічної виразності. У них є чимало справжньої краси, зокрема, у народності сюжету та національному колориті сценічних образів.

Національні особливості народно-сценічного танцю знаходять своє віддзеркалення в його колориті, що обумовлює його специфічні риси як у змісті, так і у формах цього танцювально-театралізованого дійства. Саме ці особливості й становлять суттєву відмінність різноманітності барв хореографічної культури всіх народів світу. Щоб правильно оцінити неповторний національний дух народно-хореографічних творів Павла Вірського, потрібно враховувати його національну своєрідність, регіональну та локальну належність. Балетмейстер-постановник майстерно відтворював народне життя, взаємостосунки між людьми через притаманні для українців національні художні образи, які традиційно наділені своєю символікою, загальними й національними умовностями. Митець

підмітив, що в художньому житті кожного народу побутують визначені образи, котрі люди наділяють певною якістю або рисою характеру людини, і зробив спробу використати це в сценічній хореографії. Зокрема, у мініатюрі «Горлиця» пташка уособлювала образ вільної дівчини, у незавершеній хореографічній композиції «Катерина» тополя була алегоричним образом знедоленої дівчини, у сценічній мініатюрі «Подоляночка» береза метафорично уособлювала молоду цнотливу дівчину, а калина в хореографічному творі «Червона калина» – любов і відданість тощо.

Численні приклади цих символічних алегорій можна продовжити. Їх використовував балетмейстер майже в усіх як сюжетних композиціях, так і в деяких пантомімічних танцювальних мініатюрах. Наскільки вдало митець інтерпретує ці символічні образи у своїх танцювально-сценічних композиціях можна побачити на прикладі незавершеної хореографічної картинки «Каченята» (муз. І. Іваценка), у якій одним з головних персонажів була качка як алегоричний символ домовитості. Танець (за формою полька) виконують артисти ансамблю, майстерно передаючи створеними художньо-театралізованими образами (які уособлюють пташину родину) людське родинне життя.

Крім того, митець створював хореографічно-музичні образи, які побутували в народі, котрі уособлювали узагальнені образні характери людей, запозичені із життя: писар, старець, козак, комбайнер, матрос, швець тощо. Саме через їх поведінку глядач надавав певну оцінку сценічним персонажам, стверджував чи засуджував їхнє ставлення до життєвих ситуацій, які інколи виникали на побутовому рівні міжлюдських взаємин. Наочно це простежується в одній із найпопулярніших жартівливих хореографічних картинок «Шевчики», де в сюжетному чоловічому танці у формі козачка чи навіть польки, композиція якої має театральну форму, митець надав персонажам рис сучасності. Інтонації в цій постановці мають дещо ігровий характер.

Павло Вірський ускладненою танцювальною лексикою з елементами театралізації показує злагоджену роботу колективу майстерні. Кожен актор-танцюрист жестами, мімікою та пластикою рук і тіла точно відтворює весь

процес пошиття взуття: сукає та смолить дратву, намотує її на лікоть і палець руки, обрізає, забиває цвяшки, прошиває дратвою чоботи і, зрештою, начищає їх. Усе це відбувається театралью, у вигляді гри – весело, хвацьки і ритмічно, що викликає захоплення глядачів. Необхідно звернути увагу на те, що демонстрування трудових навичок не є тут самоціллю, а лише служить засобом відтворення сценічних образів персонажів. В узагальнених портретах-характеристиках є все: і молодецький запал, і в'їдлива глузливість, і дотеп та веселощі. Діапазон рухів у цьому танці – найрізноманітніший. Кожен з учасників цього захоплюючого видовища має свою, точно визначену манеру поводження, кожен наділений характерними індивідуальними рисами.

Звертає на себе увагу те, що навіть у тих народно-сценічних хореографічних композиціях, у яких сценічні образи виявляли свою спорідненість з автентичним танцем тієї місцевості, де він побутував, вони ставали невід'ємною частиною цієї постановки, створюючи характерну колористичну рису хореографії Павла Вірського (буковинський «Весільний», кадрили «Дев'ятка» тощо). Митець тонко відчував національний стиль, можливості тембрової виразності кожного хореографічного твору, подаючи різноманітні прийоми в народному танці, основою якого є український фольклор.

Можна навести чимало прикладів з різнопланових концертних програм мистецького колективу видатного балетмейстера, які свідчать, що в кожному театралізованому народному танці разом з відображенням професійної діяльності сценічних персонажів, специфіки й роду їх занять, суспільних відносин, моральних норм та естетичних ідеалів існує своя характерна проблематика як для цієї категорії людей, так і місцевості («Карпатські лісоруби», «Вишивальниці» тощо). Усе це і є важливою складовою неповторності національного колориту народної творчості, у якій мовою танцювальної пластики митець створював художньо-сценічні образи. Крім того, особливість колориту хореографічних творів Павла Вірського полягала не лише в змісті, але й у принципах побудови взаємовідносин між персонажами, які фігурували в театралізованих хореографічних композиціях. Зокрема, в одних танцях відтворювали насамперед

ліричні почуття («Подоланочка»), а в інших – зображували типові характери різних прошарків населення («Колгоспне весілля»), вчинки людей («Хміль») тощо (мал. 2.6).

У творчій спадщині митця існувала й така категорія народно-сценічних танців, у яких розкривалися глибинні стосунки поміж двома («Горлиця», муз. народна), трьома героями («Ляльки», муз. обробка І. Іващенка) або навіть групою сценічних персонажів («Київські хлопці» на музику В. Рождественського). З багатоманітності танцювальних форм (масово-розгорнутих, квартетів, тріо, дуетів) митець творив цілісну хореографічну картину, майстерно поєднуючи різноманітні номери, інколи за принципом контрастності, з поступовим наростанням драматизму в розгортанні сценічної дії, при цьому він ніколи не повторювався. Таким чином балетмейстер за допомогою українського народного танцю демонстрував широту мистецького потенціалу свого ансамблю й високий професіоналізм артистів балету.

У програмних танцювальних картинках, створених Павлом Вірським, мають місце хореографічні твори, у яких розкривається глибина характерів сценічних героїв, взаємостосунки між ними, що наочно простежується в його постановці «Чумарочка». У ній, нібито змагаючись між собою і хизуючись перед дівчиною, кожний із заможних парубків намагається в танці довести свої переваги, демонструючи їй, що саме він найкращий. Проте чумарочка не піддається залицяльникам, і коли в кульмінаційний момент цієї театралізованої міні-вистави з'являється небагатий, мрійливо закоханий у неї симпатичний парубок, вони, танцюючи, залишають багатих претендентів на її руку й серце. Свої почуття артистично передали задіяні в постановці солісти ансамблю В. Міщан, Л. Козаченко, В. Коржов, А. Поклад.

Мелодія старовинної української народної пісні «Чумарочка» сприяла динамічному розвитку хореографічно-сценічного дійства, з ритмами, жестами та рухами, які конкретно відтворювали дійову сценічну лінію і художні образи сценічних героїв, кожного з яких балетмейстер наділив певним, лише йому притаманним фольклорно-хореографічним багатством танцювального малюнка.

Характерні акценти й ігровий характер музичного супроводу в ритмі польки відтворював часом дотепно-комічне хореографічне виконання цього театралізованого танцювального номера, який багато років був окрасою концертного репертуару творчого колективу.

Неповторності, своєрідності змісту багатьох народно-сценічних танців Павла Вірського, створених на регіональному фольклорному матеріалі, надають взаємостосунки сценічних персонажів, зумовлені особливостями національного менталітету, у поєднанні з іншими проявами національного колориту. Глибоке проникнення в самий дух народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з тонкою сценічною обробкою творів, свіжістю пластичної мови характеризують справжні шедеври сучасної народної хореографії («Добрий вечір», «Коломийка», «Березнянка») [194]. Композиційна структура цих творів надавала змісту народних танців ідейно-естетичну й художню завершеність. Органічна єдність мелодії, хореографічної лексики, форми та композиційної побудови танців митця і відповідне художнє оформлення в результаті постійних творчих пошуків набували естетичної завершеності і були предметом безпосереднього емоційного сприйняття глядацької аудиторії.

Народно-сценічні танці, створені всесвітньовідомим балетмейстером протягом його тривалої роботи в мистецькому колективі, ставали популярними творами українського народно-танцювального мистецтва не тільки завдяки тому, що в них відображалася та чи інша сфера життя народу (праця, взаємостосунки в побуті, природні умови життя), але й своєрідне психологічне художньо-образне мислення народу, яке розкривалося в емоційних узагальнених театралізовано-хореографічних образах, у діях і вчинках різноманітних сценічних персонажів та у взаємостосунках між ними. Психологічні особливості художньо-образного мислення митця відображалися в колоритній побудові народно-сценічного танцю, як у самій композиції (своєрідній загальній структурі, композиційних малюнках, деталях та окремих пластичних елементах), так і специфіці народно-танцювальної лексики, манері виконання, незвичній виразності жестів, міміки й танцювальних поз. У результаті танці, як наголошував балетознавець

Р. Герасимчук, «були виразні, в них відсутня гонитва за ефектами, а танцювальні кроки і малюнок нібито впливають один з другого, внутрішньо з'єднуючись між собою дрібними елементами і тим самим збагачуючи мову хореографічної пластики» [153].

Використовуючи танцювальний фольклор та елементи традиційної ігрової культури, особливості колориту змісту кожного народного танцю і спираючись на визначені композиційні принципи та прийоми, притаманні народній хореографії, Павло Вірський створював сценічний варіант певної художньо-танцювальної композиції. Безпосередньо взяті з народу таночки, побачені ним під час свят і гулянь у сільській місцевості, у концертних номерах ансамблю набували сценічної інтерпретації. До них належить, передусім, буковинський «Весільний танець» (муз. обробка А. Хелемського), записаний у селі Топорівка Чернівецької області місцевим танцюристом-балетмейстером В. Поморянським та опрацьований Павлом Вірським [23, 77]. Першоосновою цього танцю були елементи української народно-ігрової культури та весільної обрядовості, які були характерні для цього регіону. У дійстві можна побачити специфічні локальні рухи, зокрема «крок з притупом», «перехресний крок», «перемінний крок з акцентованим ударом», «буковинський приставний крок», а також своєрідний святковий буковинський костюм і дівочий головний убір, який вінчає висока ковила. Усе це святкове видовище відбувається під супровід буковинських весільних мелодій, де артисти ансамблю відтворюють колористичну картинку культурного життя цього регіону. А тому митець, зберігши їх автентичну основу, використовував специфічні художньо-театральні прийоми й засоби в розкритті глибинного змісту таких танців. Зокрема, були також збережені жартівливі слова, які гучно виголошує один з виконавців, звертаючись до своїх побратимів: «Бий підкова до підкови», а йому дружно в ритмі танцю всі разом відповідають: «Бо в дівчини чорні брови», «Грай музики, бий підківки, бо ми хлопці з Топорівки». Глядачі, які дивляться цей концертний номер, ніби самі присутні на родинному святі. У цьому танці, де беруть участь багато людей, кожен сценічний персонаж створював конкретний образ одного з гостей, і, враховуючи це, митець у своїх

постановках вдало поєднує авторську фантазію з автентичним матеріалом, відтворюючи образні характери цієї хореографічної композиції.

Варто зазначити, що специфіка образного мислення здавна була присутня в ігрових народних танцях, традиціях та обрядах українського народу. Виробнича практика людей певних професій, їх побут і вдача часто знаходили своє відтворення в старовинних танках, які домінували в українському фольклорі й також знайшли своє художньо-образне втілення в народній хореографії Павла Вірського («Шевчики», «Вишивальниці», «Карпатські лісоруби», «На кукурудзяному полі»). У своїх постановках він засобами хореографії відтворював професійну діяльність персонажів, з характерними для певної категорії суспільства особливостями.

Цьому значною мірою сприяла й надзвичайно гармонійна ритміка композиційного та пластичного начал, де стакато супроводжується з ритмічними тропіками і дробітками, дрібними вистукуваннями та грайливими, хвацькими поворотами голови, що стало одним із засобів образного відтворення національного характеру. Митець точно передав стан людей, які професійно і з любов'ю ставляться до своєї праці. І хоча хореографічно-образні візерунки були притаманні практично всім українським народним танцям, у танцювально-сценічній постановці кожного регіону України вони мали свою специфіку. Тому треба було використовувати характерні для певної місцевості виражальні засоби (відповідний музичний супровід, танцювальну лексику, композиційні малюнки, побутові деталі, світлові ефекти тощо). Глибоке володіння таким специфічним інструментарієм надавало Павлу Вірському більш чітке уявлення про характерні риси образного мислення людей певної території та форми танцю, у яких це мало бути відтворено («Подольночка» – у формі хореографічної мініатюри, створеної на фольклорному танцювальному матеріалі Поділля, чи хореографічної картини «Коломийка» – на танцювальному фольклорі Західного регіону). Так, обираючи форми композиційної побудови їх малюнків, митець використовував основне, так би мовити, композиційне «ядро» і композиційний колорит хореографічного твору, зокрема «коло», «лінії», «колонки», «змійки», які надавали видовищності

локальним регіональним танцям, але при цьому зберігали їх національну фольклорну автентичність.

Важливим виражальним засобом у хореографічних творах Павла Вірського, поставлених на матеріалах народної творчості, було також використання характерної ключової композиційної деталі, запозиченої з фольклорного варіанта народних танців, зокрема таких, як: своєрідні «кружляння», «обхід дівчат навколо себе», «поворот під руками в хлопця», «кружляння в парах», «трійках» у визначеній позі. Яскравим прикладом такого запозичення може слугувати кадрили «Дев'ятка» (муз. обробка Г. Завгороднього), у якій балетмейстер-постановник декілька разів у запропонованій композиційній побудові повертався до положень танцюючих пар у «трійках» і повторів для підсилення візуального ефекту у виконанні танцювальних фігур.

У своїй художній практиці при постановці хореографічного твору митець надавав великого значення пластичним елементам танцю, зокрема ходовим рухам («танцювальний крок», «танцювальний крок з каблука на всю стопу», «танцювальний біг», «бігунець»), а також своєрідним «притупам» і «вибиванцям», на яких робили акцент при відтворенні ритмічного малюнку танцю в кадрилі «Дев'ятка» та в хореографічній композиції «Моряки флотилії «Україна» (муз. Я. Лапинського). Їх чітке, майстерне виконання не лише візуально покращувало технічний бік танцювальної пластики, характерної для цього різновиду танців, але й сприяло розкриттю хореографічно-театралізованої образності та настрою цього танцювально-сценічного дійства.

Цікавою знахідкою для балетмейстера було те, що він намагався створити діалог між сценічними персонажами в незвичній, здавалося б, формі. Зокрема, у кадрилі «Дев'ятка» парубки ледь притупцюють підшвами по підлозі, виконуючи в заданому ритмі «дрібшечки» і, тим самим, нібито розмовляючи з дівчатами, демонструючи свою вдачу [30, 102]. А потім, у фінальній частині, обравши собі пари, об'єднуються в трійки та виконують спільний танець, у якому переважають такі рухи, як: «доріжка», «упадання», «малі та великі тинки» по

колу, окремі елементи яких можна було побачити ще в хороводних танцях. Усе це в поєднанні з високою виконавською манерою, якої артисти ансамблю дотримуються з початку і до кінця танцю, створює неповторний колорит народно-хореографічного малюнку цього театралізованого художнього твору.

Манера виконання танцю віддзеркалювала національний колорит. Вона характеризувалася своєрідними танцювально-пластичними рухами рук, поставою корпусу й поворотами голови, які були притаманні для окремо взятого, конкретного народного танцю. Ці особливості балетмейстер-постановник закріпив, коли збирав автентичний матеріал, крім того, митець був добре обізнаний із життям і культурою людей тієї локації, чії танці згодом демонстрували артисти його колективу. Звернення до народної творчості визначало стиль роботи славетного майстра танцю і, зрештою, створило оригінальну манеру театралізації його танцювальних номерів під час роботи в ансамблі. При цьому одним з основних творчих кредо митця було не «калькування» етнографічних зразків народних танців, а їх різнобарвне збагачення класичними театральними та хореографічними елементами, що перетворювало його народну хореографію в захоплюючу театралізовану міні-виставу, наближаючи її до форм театру танцю («Хміль», «Про що верба плаче»).

Прогресивні традиційно-художні принципи, методика роботи та прийоми художнього мислення Павла Вірського можуть слугувати основою в роботі над збереженням національного колориту українського народного танцю, сприяючи подальшому розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва. Це наочно простежується в хореографічній картинці «Шевчики», у якій мирно співіснують як елементи народно-ігрової культури і танцювального фольклору, так і сучасні художньо-естетичні форми, котрі сценічно відтворені через специфічне авторське сприйняття, бо, як відомо, записаний у тій чи іншій місцевості стародавній фольклорний танець отримує справжнє життя на стадії, коли знаходить своє втілення в художній обробці балетмейстера-постановника. Саме тоді народний танець, в основі якого корені української народної творчості,

приносить естетичну насолоду, виховуючи почуття прекрасного в численних шанувальників цього виду хореографічного мистецтва.

Отже, усе це дає підстави стверджувати, що творчий колектив Павла Вірського фактично перетворився в центр збирання й донесення до глядачів українського танцювального фольклору, з невичерпного джерела якого балетмейстер брав задуми для своїх хореографічних постановок, глибоко досліджуючи сучасну народно-сценічну танцювальну культуру. Використовуючи сучасну танцювальну пластику для відтворення сценічних образів героїв у своїй театралізованій хореографії, балетмейстер помітно збагатив народно-сценічний танець елементами фольклору і його складовою – ігровою культурою, тим самим асимілювавши народну творчість у різноманітні хореографічні полотна ансамблю, його мініатюри, ліричні сценки і героїко-монументальні композиції. У них, зокрема, танець виконував не розважальну функцію, а виступав засобом художньо-образної характеристики, сприяючи тому, що в творчому колективі митця все чіткіше визначалися самотні риси театрального мистецтва. Цим творчим новаторством Павло Вірський відкрив нові приховані можливості для розкриття складних сучасних хореографічних тенденцій, котрі були властиві для тогочасної української народної хореографії.

Висновки до розділу 2

Унаслідок аналізу процесу становлення й розвитку народно-сценічної хореографічної культури в Україні в контексті творчого шляху Павла Вірського як балетмейстера та керівника Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР було зроблено такі висновки:

1. Українське хореографічне мистецтво важко уявити без народно-сценічного танцю, основою якого є танцювальний фольклор з елементами ігрової народної культури. З першої половини ХХ століття постійно зростає інтерес до фольклору, що є однією з найхарактерніших ознак творчості кращих

балетмейстерів-постановників національної народної хореографії, яка на різних історико-культурних етапах свого розвитку постійно збагачувала сценічну практику та реалістичні традиції українського хореографічного мистецтва. Цей різновид хореографії завжди був тісно пов'язаний із життям і побутом народу, який був джерелом балетмейстерських фантазій.

Танцювальний фольклор був невід'ємною складовою театралізованих постановок шкільного театру, у якому вже в образно-сценічних формах можна простежити дійовий зв'язок танцю з драматичним мистецтвом. Окремі пластичні моменти та композиції народної хореографії ставали складниками театралізованих ігрищ-вистав і ярмаркового театру. І лише в наступні століття український народний танець впевнено заявив про себе і на професійній театральній сцені України, де він фактично став невід'ємною частиною драматургії деяких театральних вистав, сприяючи розвиткові сюжетної лінії музично-драматичних творів і, таким чином, дістав більшого поширення та право присутності в житті театру.

Аналіз динаміки формування й становлення народно-сценічного танцю показав, що виникнення ансамблевих форм народного танцю в першій половині ХХ століття зумовило появу нового жанру хореографічного мистецтва, яке базувалося на танцювальному фольклорі. Його яскравим виразником був Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР, який вивів народну хореографію на міжнародний рівень, а її кращі театралізовані постановки стали національним надбанням, набувши театральних форм і видовищності.

2. Розквіт українського народно-сценічного танцювального мистецтва другої половини ХХ століття безпосередньо пов'язаний з багатоплановою творчою діяльністю балетмейстера-постановника Павла Вірського та його послідовників, котрі мовою пластики танцю в поетичній формі увічнювали життя народу і його культуру в сценічному варіанті своїх хореографічних полотен. Павло Вірський одним із перших почав успішно й послідовно розв'язувати проблему відродження українського народного танцю, розробивши свій підхід до

аранжування танцювального фольклору при постановці своїх художньо-образних хореографічних творів.

Глибоке знання танцювальної спадщини, фольклорних традицій, багатий практичний досвід Павла Вірського як соліста балету й постановника допомогли пізнати минуле і на цьому знанні будувати сучасну народну хореографію. У творчому експериментуванні не було розриву з минулим, а швидше – розвиток і використання усталених традицій, які митець доносив до глядачів крізь призму свого художнього сприймання дійсності. Павло Вірський зумів тонко об'єднати класичний танець з народним, піднявши рівень народно-сценічної хореографії до академічної, з притаманною лише йому яскравою естетичністю. Усе це треба було переосмислити і донести до глядацької аудиторії не лише асоціаціями, взятими з інших видів мистецтв, але й пластично-танцювальним акторським показом, бо саме сценічні художньо-музичні образи й танцювальна пластика є портретним віддзеркаленням народного життя.

3. Продовжуючи кращі традиції своїх попередників, Павло Вірський бачив, що в піднесеному поетичному мистецтві вітчизняних хореографів існує нерозривний зв'язок із життям народу, його культурою, традиціями та звичаями. Проте, оберігаючи танцювальну фольклорну спадщину, він ретельно проводив величезну пошукову роботу з відновлення й відтворенню справжніх первісних зразків народно-танцювальної культури, духовних скарбів українського народу.

Працюючи в найкращому ансамблі українського народного танцю, митець не став на позицію лише збереження автентичних цінностей у своїй постановній роботі, а поставив перед собою складне завдання – створити на основі фольклорних барв і елементів ігрової народної культури нові синтетичні форми театралізованого танцю, котрі були близькі не лише пересічному глядачеві, але й духові часу. Проте створюючи їх, він безпосередньо не відтворював у первинному вигляді ці традиційні народні ігри та розваги, фольклорні танці з їх темпоритмом і формами у своїй хореографії, а лише брав їх за основу і створював мальовниче художньо-образне хореографічне творіння, розкриваючи внутрішню красу самотнього народного танцю і його безпосередність. А все це мало

величезний емоційно-естетичний вплив на широку глядацьку аудиторію будь-якої країни світу.

Різноманітні хореографічні картини ансамблю, численні сценічно-монументальні полотна, ліричні сценки й камерні мініатюри в постановці Павла Вірського віддзеркалюють усі жанрові, стилістичні, тематично-образні та лексичні багатства українського народного танцю, коріння якого сягають у глибину століть. Театралізація цього танцю не лише збагачує задум автора, але й живить форму, образну систему і навіть саму естетичну природу цих хореографічних постановок, у яких простежуються культура й головні художні принципи авторських вистав у його своєрідному театрі танцю, творцями якого були всі артисти балету Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ ДИНАМІЧНОГО РОЗВИТКУ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ЇХ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ В ТЕАТРІ ТАНЦЮ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

3.1. Жанрово-стилістичні особливості театральних-хореографічних інсценівок балетмейстера Павла Вірського

Українське хореографічне мистецтво, розвиваючись, постійно збагачувалось новими танцювальними елементами. Усталені традиції, котрі балетмейстери-постановники намагалися зберегти під час сценічного відтворення таночків, чітко характеризують співвідношення спадкоємності й оновлення в процесі створення художньо-сценічних образів і не порушують при цьому першооснову. А саме це, як відомо, є джерелом народної хореографії Павла Вірського як складової хореографічного мистецтва в цілому. Спираючись на досвід своїх попередників, він завжди намагався зберегти ті творчі надбання, за допомогою яких вдавалося популяризувати народний танець серед широких народних мас. Його балетмейстерська фантазія намагалася відшукати розумне співвідношення між використанням національних традицій і сучасним авторським баченням, коли, «побачивши той чи інший танець у народі, митець намагається дати йому сценічне життя в ім'я вирішення сучасних художніх завдань, прагнучи збагатити перлину народної творчості своєю художньою фантазією, зробивши її більш видовищною» [179].

Багатогранне мистецтво народної хореографії Павла Вірського представлено найрізноманітнішими жанрами. На одній її осі можна побачити балетні вистави («Чорне золото», муз. В. Гомоляки; «Жовтнева легенда», муз. Л. Колодуба), а на другій – твори малих форм, хореографічні композиції, сюїти, картини («Подольночка», «Добрий вечір», «Коломийки», «Запорожці»)

тощо, поставлені силами артистів Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України [4; 5.8]. Поставивши перед собою складне завдання – на основі фольклорного матеріалу створювати нові форми танцю, котрі були близькими народові та духові часу, митець своїми хореографічними постановками зберігав танцювально-національні скарби народу, доносячи їх до сучасників. Колорит танцювального фольклору, його ритми і форми стали основою практично всіх хореографічних постановок його творчого колективу.

Розвиваючись як самостійні творчі одиниці, національні ансамблі народного танцю не ізолюють себе від пошуків у хореографічному мистецтві, працюють над утіленням сучасних тем та образів. А творчий підхід до аранжування народного танцю багато в чому схожий з методикою роботи в будь-якому балетному театрі, у якому народний танець органічно поєднується з канонізованими формами класичної хореографії. Ця спільність пошуків приносить величезну користь усім видам хореографічного мистецтва. У тому, що театр балету все частіше звертається до народного танцю, відчутна і заслуга ансамблів як популярного і гнучкого жанру народної хореографії.

Крім того, не можна не сказати про ще одну причину популярності таких колективів – яскравість і доступність цієї форми танцювального мистецтва, для якої не існує мовних бар'єрів, а для таких виступів підходить будь-яка клубна сцена, навіть без складного обладнання і коштовних декорацій. Пересічний глядач чітко визначає сенс танцювальних ритмів різних народів, часто впізнаючи у виконавцях себе і знайомих персонажів з народу, а це, своєю чергою, вимагає від танцюристів при створенні театралізовано-хореографічних образів уміння правдиво перевтілюватись. Артисти мистецького колективу Павла Вірського були не лише віртуозними танцівниками, а й справжніми акторами, майстерність яких була далека як від етнографічної протокольності, так і від умовності балетної стилізації. Працюючи над своєю сценічною образністю, вони сприймали особливості національної пластики танцю крізь призму живого відчуття характеру й темпераменту свого народу. Крім того, танцюючи у великих розгорнутих композиціях і картинах, суворо дотримуючись синхронності рухів і

ритмічного малюнку, артисти балету ансамблю не являли собою однолику масу. Кожен танцівник під час виступу ніс у собі певний характер. І головним було не лише виконання просторового сценічного малюнку і, передусім, композиційного задуму балетмейстера, а розкриття характеру сценічно-хореографічного персонажа. Це було важливою вимогою Павла Вірського до кожного артиста балету, перед якими ставилося завдання відтворювати «мовою пантоміми, міміки і танцювальної пластики внутрішній стан героя, а не лише хореографічний малюнок» [23, 7]. Усе це вимагало особливого виконавського стилю цього мистецького колективу, який увібрав у себе всі досягнення української народної хореографії, різноманітні жанри, види й форми національного танцювального фольклору, засвідчивши, що образне мислення митця та його постановна стилістика були завжди глибоко національні.

Постійне звернення до народної творчості, відтворення характерів сценічних персонажів у театралізованих постановках концертних номерів, без порушень при цьому стилістично-образної природи національного танцювального мистецтва, визначило його стильові особливості в процесі створення різнопланових хореографічних композицій, які не були схожі на постановки інших балетмейстерів. У результаті аналізу творчості Павла Вірського можна стверджувати, що в його хореографії формувалася своєрідна пластична лексика сучасного українського народно-сценічного танцю, яка є результатом тривалих і копітких експериментів митця. Саме в його творчому колективі остаточно сформувалася оригінальна художня манера виконання кожного елемента танцю, де чітко простежується прагнення творчо поєднувати національну форму народного танцю з досягненнями класичної хореографії, що підвищує рівень виконавської майстерності та гармонії краси цього виду мистецтва.

Широко використовуючи народний фольклор у своїй постановній роботі, Павло Вірський робив усе можливе, щоб не відриватися від сучасності, намагаючись при цьому органічно поєднати сучасні танцювальні ритми з народною мелодикою української хореографії. Тобто, переосмисливши минуле і

пізнавши витoki своєї культури, він по-новому усвідомив свою роль у мистецтві як балетмейстера, створюючи високохудожні хореографічні твори. При цьому митець дотримувався одного зі своїх основних принципів у роботі, де превалювало не «точне» відтворення етнографічних стародавніх танців, а їх використання в канві творчо опрацьованого й поставленого народно-сценічного танцю, який зберігав національні риси і його емоціональні барви [173, 103]. Наочно це простежується в його народно-хореографічних постановках «Дев'ятка» та «Шевчики», які виконують у специфічній манері, даючи основні поняття про характер народності, а їх пластична лексика допомагає розвитку танцювальності й артистизму, часто доповнюючись образною мімікою і жестами. Ці хореографічні твори свідчать про те, що балетмейстер вільно й сміливо мислить пластичними образами та здатен знайти цікаві символічні поєднання поз і ракурсів, де кожен жест гранично відточений і графічно визначений, а кожний рух обмежений у діапазоні та його амплітуді.

Створені у всесвітньовідомому мистецькому колективі театралізовано-художні композиції балетмейстера-постановника українського народного танцю незмінно вирізнялися високою виконавською майстерністю артистів ансамблю. Їх мистецтво – це різнобарвний світ художньо-образних характеристик, кожен зі сценічних персонажів – завжди більше, ніж конкретна людина, це ще й узагальнений національний образ, який набуває масштабу великої емоційної та психологічної наповненості.

Обдаровані витонченим відчуттям хореографічної пластики й акторської майстерності танцюристи захоплювали глядацьку аудиторію своєю надзвичайною синхронністю виконання кожного руху та пози під час виконання українського танцю «Гопак» на музику Б. Яровинського. Саме завдяки зусиллям митця пластика виконавців, окрім танцювальної ритміки, була збагачена й народно-танцювальними барвами. Володіння всіма видами хореографічної лексики дає поштовх для розвитку сценічної дії танцю, у якому розкриття кожного художнього образу допомагає композиційному малюнку, котрий створюється і розвивається за законами драматургії, поступово переходячи від

найпростішого до більш складного. Цим балетмейстер вдало відкривав нові потенційні можливості української народної хореографії.

Однією із загальних ознак хореографії митця є те, що реальне життя в ній відображається не у формі понять, як у науці, не у формі норм поведінки особистості в запропонованих обставинах, як у моралі, а у формі конкретних танцювально-сценічних образів, що впливають на емоції, почуття й уяву глядачів. Для цього балетмейстер-режисер ретельно продумував основні моменти постановки кожного танцювального номера, не випускаючи з поля зору жодної дрібниці, відшліфовуючи на репетиціях кожен танцювальний рух і позу. Не залишалися поза його увагою і складові майбутньої вистави, такі як: музичний супровід малого симфонічного оркестру ансамблю, художні декорації й освітлення, а також костюми виконавців, бо все це в сукупності сприяє розкриттю сценічних образів персонажів його театралізованих хореографічних постановок.

Повсякденне життя простежується в наочних, безпосередніх музично-хореографічних образах, які виникли у творчій уяві балетмейстера. Тому одне з основних його завдань – відтворювати засобами хореографічного мистецтва атмосферу того часу [173, 104]]. Так, у художньо-сценічній формі свого твору «Чумарочка» (муз. обробка І. Іваценка) митець символічною лексикою народного танцю через рефлексію конкретного явища намагається узагальнено відобразити тогочасну дійсність, яка віддзеркалювала національні особливості побуту українського народу. Вона виконується в доступній манері, даючи уявлення про специфіку його характеру. Своєрідний стиль цього народного твору народжує й певний стиль акторської гри, де в трепетному образі української дівчини з романтичною схвильованістю і романтизмом прозвучала тема прагнення людини до щастя.

У створенні Павлом Вірським театралізовано-хореографічних образів велике значення мав світогляд балетмейстера і його енциклопедичні знання тонкощів танцювального мистецтва, висока культура, які й становили фундамент професійних знань митця. Матеріали для своїх хореографічних творів він

постійно черпав з народного життя своєї країни. Глибоке знання та розуміння багатств українського народного танцю, постійне його вивчення допомогли балетмейстерові створити різні за емоційністю, дійсно народні та життєво правдиві танцювальні картинки в хореографічних композиціях «Колгоспне весілля» (муз. І. Іващенко) і «Хміль» (муз. Я. Лапинського). У цих театралізованих творах уже чіткіше простежуються контури його балетмейстерського стилю з тяжінням до театральності з використанням елементів фольклору під час створення масових сценічних постановок не лише своїм зовнішнім малюнком, але й внутрішнім емоційно-сюжетним настроєм. Усе це ґрунтується на міцній основі народного танцю та здобутках знавців народного фольклору, що оживило їх тогочасними стилізованими деталями.

Правдивість життєвих ситуацій у творах Павла Вірського завжди була відкриттям хореографа-постановника, результатом його здатності побачити світ з нового й несподіваного ракурсу. Підмічаючи незначні, на перший погляд, явища в повсякденному житті людей, митець у, здавалося б, поодинокому факті часто бачив можливість розкрити в гумористично-сатиричній формі сучасні суспільні вади. Зокрема, у театралізованій хореографічній картинці «На кукурудзяному полі» він майстерно висвітлив непоодинокий у тогочасній дійсності факт нехлюйства одного з комбайнерів. На прикладі окремого епізоду на основі життєвих реалій, викликаючи естетичну зацікавленість майстерною виконавською манерою та високою естетичною культурою артистів, у жартівливій манері образно розкрив мовою танцю випадки недбайливого ставлення до роботи.

Попри те, що балетмейстер відтворював театралізовано-танцювальні образи сценічних персонажів не тільки позитивних героїв, але й негативних, правдиве відображення на сцені життєвих моментів у глядачів сприймається як естетично прекрасне видовище [221]. Зокрема, це образ старого залицяльника в хореографічній картинці зі стародавнього українського вертепу «Ляльки», образи чортів-упирів у «Червоній калині», образ жінки, яка зруйнувала кохання в «Казці про любов» (муз. І. Іващенко) та ін., котрі глядач сприймав з розумінням і

вдячністю. Створені митцем театралізовані сценічні образи нібито вийшли із джерел танцювального фольклору. Це галерея яскравих людських характерів, наділених мудрістю, життєрадісністю й невичерпним гумором, забарвлених задушевністю акторської гри. У цих хореографічних творах подається правдиве відображення потворних явищ, які мають місце в повсякденному житті, і балетмейстер мовою філігранної образної танцювальної лексики і своєю фантазією намагається висловити особисте ставлення до цього крізь призму характерів сценічних персонажів.

Це не було буденним копіюванням життя, а швидше – акцентуванням уваги глядацької аудиторії на якісь гострі життєві моменти, котрі з високохудожньою майстерністю висвітлює митець. Створюючи свої хореографічні композиції та мініатюри, Павло Вірський водночас висловлював й особисте ставлення до цих потворних явищ, намагаючись дати їм оцінку в сценічно-постановній формі. Необхідно сказати, що саме високий рівень естетичної культури балетмейстера відчутно впливав на високу художню правдивість створених ним хореографічних постановок, розкриваючи творчу індивідуальність митця, обумовлену всім його внутрішнім світосприйняттям реальності життя і критичним ставленням до нього. Творче надбання митця, його оригінальність та індивідуальність, необхідні умови художності – результат глибинного осмислення ним тогочасної дійсності, вивчення й оволодіння законами сценічного мистецтва. Своєю творчістю, підтверджуючи суб'єктивне уявлення про прекрасне, митець у художній формі намагався відтворити морально-естетичні якості людей.

Переважна більшість хореографічних творів Павла Вірського стали зразками українського народно-сценічного мистецтва, відтворюючи правдиві картини минулого. Вони мають художньо-естетичну цінність для багатьох поколінь поціновувачів його балетмейстерського таланту. Зокрема, це хореографічна картина за мотивами Т. Г. Шевченка «Про що верба плаче», де галерею характерних музично-хореографічних образів, які надовго запам'яталися глядачеві, створили В. Котляр, В. Таланова, Т. Михалевич, Г. Недоступ, О. Магітова, Т. Чалая, М. Мотков, Є. Авер'янов, Є. Макаров. Їх виконання

завжди відзначалося віртуозною технікою, закоханістю у відтворений сценічно-художній образ хореографічного твору та високим артистизмом, сприяючи театралізації хореографічної постановки, і підпорядковувалось авторському завданню – розкриттю характерів театральних персонажів [23, 99–106].

Єдність і неповторність театралізованої дії та враження, справленого ними на поціновувачів цього виду мистецтва, є характерною особливістю режисера-постановника сценічного хореографічного дійства. Здійснюючи свої творчі задуми й намагаючись посилити емоційний вплив на глядача, балетмейстер мобілізував виражальні засоби інших мистецтв, зокрема музичного та художньо-декоративного, вводячи їх «не механічно», а відповідно до загального задуму твору. Усі ці елементи в поєднанні з основою цілісної концертної програми – живою, діючою людиною, перестають бути додатками й органічно об'єднуються, нібито зливаючись воедино. Саме злиття і синтез були ще одним із творчих кредо високого професіоналізму митця. Не став винятком і український танець «Плескач» (муз. Г. Завгороднього) у виконанні жіночого складу артистів балету ансамблю. У цьому концертному номері відчувається прагнення балетмейстера-постановника до відтворення елементів ігрової культури. Варіюючи рухи, розвиваючи й ладнаючи в композиції пластичні візерунки, Павло Вірський незмінно враховував «емоціональну енергію» кожного танцювального руху, жесту та пози. Періодично повторюючи рух, він добивався акцентування не лише на настрої й емоціях, але й на головній думці та художньому змісту танцювального номера, який супроводжувався вишуканим виконанням, розкриваючи стиль романтичної хореографії митця.

Органічна єдність правдивості й естетичного ідеалу, з позиції якої відтворювалася повсякденність, і обумовлює «художню життєву правду» хореографії Павла Вірського, що доповнюється високою виконавською майстерністю артистів балету ансамблю, роблячи його постановки дійсно високохудожніми. Сценічно-театралізовані образи, створені балетмейстером,

володіють особливою силою емоційного впливу на поціновувачів народних танців, викликаючи велику зацікавленість і «потяг» людей до цього мистецтва.

Видатний майстер української народної хореографії творив за законами спадкоємності у створенні театралізовано-образних постановок і засобів їх втілення, котрі не лише передавалися, але і збагачувалися і розвивалися протягом тривалого часу представниками інших поколінь балетмейстерів-постановників. Не перериваючи цей органічний зв'язок, Павло Вірський зміцнював та утверджував нерозривний ланцюг художніх народних традицій, котрі чітко простежуються в його танцювальних композиціях, які створювались на базовій основі народного фольклору його попередників. Прикладом може бути «Новорічна метелиця». У цій театралізовано-хореографічній постановці знаходить свій вияв художньо-образна побудова сценічного твору, збагаченого виражальними танцювальними засобами, якими є лексика танцю («потрійний притуп», «перемінні кроки»; рухи «тинок», «бігунець», «припадання», «присядки», «фуете», «кабріоль» тощо) і композиційний малюнок («діагональ», «рух по колу», «фронтальна лінія»). Органічне поєднання граничної віртуозності й технічної досконалості всіх цих елементів танцю з неповторною виконавською манерою та розкриття при цьому людського характеру було ще однією зі стильових особливостей хореографії балетмейстера.

У народно-сценічній хореографії митця ній не тільки спостерігався процес системного оновлення та зміцнення традицій танцювального мистецтва в широкому розумінні, але й простежувалося нестримне намагання максимально наблизитися до театралізації українського танцю в процесі його трансформації. Найскладніші танцювальні завдання, котрі Павло Вірський висував перед артистами балету свого мистецького колективу, завжди були тісно пов'язані з акторськими завданнями. Митець вимагав від них перевтілюватися в сценічні образи, працювати з повною емоційною віддачею, прагнув справжнього мистецтва переживання (мал. 3.7). У кожному танці в митця чітко визначено надзавдання, основна ідея задуманого його авторською фантазією твору та

обов'язково ідейний стрижень кожного образу. Розкриттю цього були підпорядковані всі наявні виражальні засоби [173, 104].

Особистий хист і досвід, індивідуальний стиль балетмейстера визначали появу кожного разу нового, оригінального хореографічного твору. Його творча фантазія і професіональні виконавці спонукали великого майстра народного танцю як до створення високохудожніх танцювальних постановок, так і до втілення їх у театральну-сценічне видовище. Процес упровадження авторського задуму в сценічний варіант концертного номера був неоднозначним і дуже індивідуальним, а тому було б за доцільно виділити умовні етапи, на яких здійснювався художній задум майбутнього сценічного твору. Це, передусім, пізнання й творча переробка вражень, знання дійсності, що, зрештою, і призводить до реалізації його ідеї та її втілення у витвір сценічно-хореографічного мистецтва. Так, у хореографічній картинці «І старість, на радість» (муз. І. Іваценка) балетмейстер-режисер вирішив втілити в сценічну дію процес роботи вишивальниці-бабусі, роль якої артистично виконував перевдягнутий парубок – А. Князєв – в оточенні своїх наставниць [4, 3]. У цій художній постановці балетмейстер обрав композиційним центром не конкретні сцени трудової діяльності, а красу праці і добрі взаєностосунки різних поколінь, тобто тему, котра й сьогодні є злободенною. Різноманітні режисерські знахідки можна побачити в цікавих танцювально-ритмічних малюнках, які віртуозно в театралізованій формі передають артисти ансамблю, пересуваючись по сцені у швидкому темпі (музичний розмір 2/4). Під оригінальний музичний супровід у ритмі польки відтворюється цікава побутова картинка та взаємини між різнообразними сценічними персонажами-виконавцями. У постановці фактично використовують майже весь арсенал танцювальних рухів: тинки, бігунці, дрібушки, вихляси, а також пластичні елементи трудового процесу вишивальниць, які виконують у танцювальному ритмі польки.

Зберігаючи національно-стилістичні особливості народного танцю, творчість Павла Вірського сконцентрувала в собі найкращі якості народно-хореографічного мистецтва України другої половини ХХ століття, стаючи

джерелом збагачення хореографічної культури інших народів. Свідченням цього може слугувати поставлена ним хореографічна сюїта «Російський танець» (муз. обробка І. Іващенко), створена на основі російських народних хорів («Утушка луговая») і старовинних танців. У ній митець запропонував нові композиційні вирішення для відтворення загальної картини давньоруської культури. Для більш повної реальності він, окрім створених художньо-хореографічних образів, символічною мовою народного танцю («присядка», «дрібущки», «вибиванці» тощо) точно підібрав музичний супровід і національне вбрання, яке доповнювало художньо-сценічні образи, відтворюючи тогочасний дух епохи.

Аналізуючи творчий доробок Павла Вірського крізь призму тематики поставлених хореографічних творів, можемо чітко простежити відбитки як об'єктивних, так і суб'єктивних життєвих умов, у яких розвивалося українське народно-сценічне танцювальне мистецтво тих часів [173, 105]. А тому й не дивно, що тематика танцювальних номерів ансамблю вирізнялася своєю різноманітністю та багатожанровістю навіть в одній концертній програмі, у якій інколи можна було побачити й революційний пафос («Жовтнева легенда»), і тонку сатиру («Чумацькі радощі, або Вісім ніг на одну пару чобіт»). І все ж більшість із них сповнені тонким українським ліризмом («Подоряночка»), жартівливістю («Повзунець»), мужністю («Запорожці») і молодецьким завзяттям («Шевчики»). Крім того, у них можна було відстежити специфічні стильові особливості митця, у яких наочно простежується синтез українського народного фольклору й елементів класичного балету (мал. 3.8). Його художньо-постановний почерк важко сплутати з іншими балетмейстерами. Наділений від природи тонким відчуттям хореографічної пластики, митець збагатив її народно-танцювальними кольорами і тим самим відкрив нові можливості для розкриття складних сучасних хореографічних тенденцій у своєму авторському театрі танцю, у якому артисти балету ансамблю не лише танцювали, але й відтворювали мовою пластики й міміки образні характери його сценічних героїв.

Саме в художньому стилі матеріалізується творча ідея та фантазія балетмейстера-народника, що наочно можна простежити і в театралізовано-хореографічній композиції «Ми з України», яка, на переконання Павла Вірського, є сценічною презентацією основних якостей українського народу – гостинності, щирості, доброзичливості та привітності. Основними атрибутами цього традиційно-концертного вітання, яким відкривався кожний виступ артистів цього ушлявленого колективу, був хліб-сіль на вишитому українським орнаментом рушнику, з яким люб'язно вітали присутніх глядачів танцюристи, одягнені в костюми всіх регіонів України. Проте матеріалізуючись у формі старовинного обряду, це вітання не зводиться лише до формальних ознак української гостинності, а вбирає в себе не тільки сукупність технічних танцювальних прийомів і лексичних елементів («бігунець», «тинок», «високий кабріоль», «присядка» тощо), що органічно відтворюють задум режисера-постановника, але і є критерієм високої художності досвідченого професіонала. Це підтверджується також у його запальному танці «Фестивальний гопак», уперше показаному ще на шостому Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві 1957 року, за майстерне виконання якого артисти ансамблю В. Голіков, М. Бірка, Л. Застрожнова, В. Маркарянс, Б. Мокров, Л. Сарафанова, Г. Чапкіс були удостоєні звання лауреатів конкурсу фестивалю та нагороджені золотими медалями й дипломами I ступеня [99, 46]. У ньому тоді чи не вперше були філігранно використані ці танцювальні елементи. Усе відбувалося у швидкому темпі під музичний супровід малого симфонічного оркестру ансамблю, який разом з учасниками цього концертного номера відтворював святковий настрій хореографічної постановки.

Обравши лише йому притаманний творчий підхід до створення театральнo-сценічних образів на основі джерел народно-танцювального мистецтва, Павло Вірський зробив відчутний внесок у формування й розвиток української народно-сценічної хореографії, де вдало використовувались елементи народно-ігрової культури, які тісно перепліталися із запозиченими зі спортивної акробатики прийомами. Усе це робило театральнo-хореографічну картину із відтворенням

окремих епізодів масового народного гуляння не тільки видовищною, але й образною («Червона калина»).

У видатного балетмейстера-народника ХХ століття Павла Вірського переважна більшість художньо-сценічних творів, починаючи з прологу і закінчуючи їх фінальною частиною, зазвичай були сповнені оптимізму та ліризму, а окремі – й елементами гумору («Горлиця», «Чумацькі радощі») і загальнолюдської відкритої душі. У хореографічно-сценічному плані його постановок ще й чітко простежується гордість за самобутню українську культуру, що передається танцювальною лексикою, у якій митець цілком своєрідно трактує характерні для класики та народного танцю пози й рухи. Він нібито транспонує їх то в ліричну, то в жартівливу тональність, знаходячи органічний синтез цих двох видів танців з побутовою характеристикою, характерністю жесту і міміки сценічних персонажів.

Авторський задум театралізованих сценічних постановок Павла Вірського протягом багаторічної творчої діяльності в найкращому танцювальному колективі України відтворюється в різноманітних формах народно-сценічної хореографії, різних її жанрах і видах. І все ж митець залишається чи не одноосібним автором своєї єдиної головної тематики – патріотизму, яка, виконуючи виховну функцію в суспільстві, була наріжним каменем його авторського театру народного танцю.

Переплетіння багатоманітності художньо-сценічних прийомів і засобів у розкритті тем, відтворених балетмейстером в українській народній хореографії, надає його танцювальним творам особливого колориту, який, як і у вокально-музичному жанрі, має свою специфічну «темброву забарвленість». У його народно-хореографічному мистецтві вона проявляється як у своєрідному використанні численних елементів танцювальної пластики («port de bras») при розкритті режисерського задуму хореографічного твору і сюжетної лінії будь-якої сценічної картинки, так і в художній енергетиці, завдяки якій один танцювальний епізод плавно переходить в інший (або інколи навіть

накладаючись), зберігаючи при цьому цілісність хореографічно-сценічного дійства («Сестри», муз. І. Дунаєвського).

Павло Вірський, довівши до високої досконалості український народний танець, по-новому відкрив не тільки професію балетмейстера-постановника, але й природу самого мистецтва народно-сценічної хореографії України. У його творчості одночасно проявляються загальні закони життя й хореографічного мистецтва в цілому. Узявши за основу свого танцювально-технічного арсеналу прийоми з класичного балетного театру, він намагається поєднати їх зі специфікою мистецтва народного танцю, що, на перший погляд, здаються не сумісними в хореографічному мистецтві речами. Але поєднавши природність фольклору з його наївною епічністю і класичні манери виконання, він зумів розкрити приховані можливості українського народно-сценічного танцювального мистецтва. У ньому художні елементи, які утворюють синтез мистецтв (танцювального, театрального і музичного), не залишаються у своєму первісному стані, вони начебто під магічною дією створюють театралізовані образи, формуючи нову художньо-образну єдність твору [85, 34].

Балетмейстер професійно використовував усі можливості драматургії та танцювального фольклору з елементами народно-ігрової культури, які в умілих руках митця трансформуються в театралізовані танцювально-сценічні образи. Тяжіючи у своїй режисерсько-постановній роботі до багатожанровості, він інколи навіть поєднував у єдиній хореографічній композиції компоненти різнопланових жанрів, що часто відкривало йому можливості до несподіваного переходу від комічного до трагічного («Чумацькі радощі»), від ліричного до драматичного у створених танцювальних мініатюрах і композиціях («Про що верба плаче»).

Підкреслюючи в цих хореографічних творах певний етичний і соціальний сенс, знаний хореограф обернув їх на хвилюючі театралізовані сучасні твори, виступаючи популяризатором вічно живої народної спадщини. Фольклор у цих хореографічних постановках зберігає первозданну основу народних танців, бо спирається на свої традиційні форми, що поступово стали класичними, і має

вихід на драматургію художнього твору, зосереджуючи увагу на конкретних характерах персонажів, на типізації сценічно-драматичного танцювального образу. Для цього Павло Вірський уміло використовував природні дані артистів балету свого авторського театру танцю специфічної типажності, котрі могли втілити в сценічне дійство його художні задуми, точно передати душевно-емоційний стан представлених персонажів і створити сценічний образ свого уявленого героя («старий» – В. Побєжимов, А. Лук'янчук, О. Ричкалов в хореографічній картинці «Ой, під вишнею»; «майстер» – О. Долгих, В. Акаєв у «Шевчиках»; «молодий осавул» – Б. Мокров, Є. Авер'янов у «Запорожцях»).

Вимагаючи від артистів правдивості внутрішнього почуття, поєднаного з театральною формою його вияву, митець завжди шукав внутрішнього мотивування художньо-сценічного образу, життєво щирих людських характерів – і досягав своєї мети. Його народна хореографія зазвичай має не тільки зовнішній ефект пластичних рухів, але й сповнена душевних переживань, емоцій героїв і їх думок. Ракурс хореографічної пози танцюристів та їх міміка в таких випадках має мотивацію внутрішнього душевного стану виконавця і його сценічного завдання, як це можна побачити, зокрема, у таких танцювально-сценічних мініатюрах, як «Чумарочка», «Чумацькі радощі» та ін. [173, 105].

У цьому приховувалося авторське особливе бачення життя, віддзеркаленого в неповторному художньому стилі, який характеризувався стійкою цілісністю танцювально-образної системи виражальних засобів і прийомів, що характеризують твір мистецтва або сукупність театралізовано-хореографічних творів. Іншими словами, художньо-стильовою особливістю Павла Вірського була спільність форми, яка сценічно виражала духовний зміст тогочасної епохи за допомогою не лише синтезу згаданих вище мистецтв, але й нових, нетрадиційних форм і прийомів. Чи не головним для нього протягом усієї творчої роботи в колективі було категоричне несприйняття імітації у відтворенні сценічної образності та неможливість професійної недосконалості в мистецтві, яке він представляв.

Український народний танець у творчій обробці хореографа, як сейсмограф, відобразив еволюційні зрушення на шляху до академічного народно-сценічного танцю в тривалому процесі його трансформації та розвитку драматургії в театралізовано-хореографічній міні-виставі. Митець правдиво відтворював життєві ситуації, тонко передаючи театральну-сценічну атмосферу крізь призму драматургії художнього дійства, що було новим на той час явищем в українській народній хореографії. Але, оновлюючи сценічні форми, він постійно звертався до сталих традицій та досвіду своїх попередників, досвідчених майстрів українського народно-хореографічного мистецтва, пристосувавши його до умов сучасності.

Роблячи тематичний аналіз концертних програм Павла Вірського, які наочно віддзеркалювали новий стан розвитку тогочасної української народно-сценічної хореографії, звернемо увагу на те, що вони сприяли цілісному й глибокому розумінню значення жанровості в його балетмейстерській роботі. При цьому відразу ж зауважимо, що жанр як історично стійка форма композиційної організації хореографічного витвору виникає в митця не спонтанно. Він сценічно розвивається залежно від багатоманітності відображуваної навколишньої дійсності, а також від тих художньо-естетичних завдань, які були поставлені балетмейстером у хореографічному творі [173, 104]. Різноманітність відтвореного життя в сценічному мистецтві українського народного танцю, поступовий його розвиток та пов'язані з цим трансформаційні процеси природно змінюють і жанрові форми відображення в його народній хореографії, які також змінюються разом із зміною вимог часу. Аналіз еволюції народно-сценічного танцю Павла Вірського є яскравим тому підтвердженням. Розмаїття жанрів простежується в концертному репертуарі ансамблю, у якому можна побачити цілу палітру хореографічних номерів від побутового жанру («Весняний козачок») до героїко-патріотичного («Ми пам'ятаємо», «Жовтнева легенда»). А об'єднувальним началом для всіх є любов до рідного краю [4.4].

Кожною своєю художньою постановкою митець намагався створити образ того чи іншого персонажа в певних життєвих обставинах за специфічними

законами народно-сценічної хореографії і театрального жанру, коли мовою танцювальної пластики відтворювалася хореографічна драматургія театралізованого сценічного дійства і художня образність.

Для більш повного розуміння цього складного явища треба сказати, що останнім часом у народно-хореографічному мистецтві з'явилися якісно нові художньо-сценічні образи, котрі не залишались в обмежених рамках одного жанру, а виходили далеко за його межі, утворюючи багатожанрові театральнo-хореографічні композиції [173, 104]. У них митець зі своєї власної точки зору намагався показати реальну дійсність, обираючи для цього лише йому притаманний спосіб подачі матеріалу, що наочно простежується в його театралізованій хореографічній постановці «На кукурудзяному полі», у якій розвиток сценічної дії танцю ґрунтується на драматичному конфлікті за всіма законами музично-сценічного мистецтва. Її хореографію побудовано на прийомі контрастування дійових персонажів, на музичній ритмічності й динаміці сценічного розвитку. Це проявлялося в мізансцені, коли комбайнери помічали одну зів'ялу кукурудзинку, роль якої в різні роки артистично виконували Н. Заболотна, Т. Михалевич, Г. Недоступ, Т. Платонова, Л. Свинцова. І тут митець подає на контрасті танок цієї дівчини на знесилених і знеможених рухах, тоді як її сусідки-подруги пружно й жваво ростуть, зрештою піднісшись на весь зріст. У цій театралізованій хореографічній міні-виставі простежується наявність видимої зав'язки, кульмінації та розв'язки (зібраний урожай, дівчата рвучко підносять руки з початком кукурудзи вгору і йдуть за куліси), трьохчастинної форми танцю, що свідчить про складність композиційної побудови театралізованого танцю. Гостра сатиричність музики спричиняє до дотепно-комічного, невичерпно пародійного хореографічного звучання. У кульмінаційній частині картини музичні інтонації мають дещо урочистий і святковий характер.

Розмаїття авторських фантазій Павла Вірського сягало від малих форм, таких як танцювальна мініатюра («Подоланочка», «Горлиця», «Ляльки», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею»), до розширених у сюжетному плані хореографічних сюїт і композицій («Ми з України», «Червона калина»,

«Новорічна метелиця», «Коломийки», «Моряки флотилії «Україна», «Колгоспне весілля», «Весілля в Україні»), картин («Запорожці», «Ми пам'ятаємо», «Сестри») і балетів («Жовтнева легенда», «Казка про любов», «Про що верба плаче»), що свідчило про його широкий творчий діапазон. Відображення різноманітних життєвих ситуацій у згаданих вище театралізованих хореографічних творах, насамперед, сприяло розширенню можливостей народно-сценічної хореографії. Перед кожною створеною балетмейстером жанровою формою стояли специфічні виражально-зображувальні проблеми, кожна з яких мала свої особливості та висвітлювала ситуації по-своєму. Так, якщо одні розкривали емоційно-душевний стан («Про що верба плаче»), думки й почуття задіяних сценічних персонажів («Горлиця»), інші – побутові життєві епізоди («Колгоспне весілля») або героїчні події минулого («Ми пам'ятаємо») тощо.

Обраний жанр для митця був тим художньо-творчим напрямом, за яким виникла й рухалась його творча фантазія і думка, допомагаючи балетмейстерові формувати змістовно сценічну хореографію, різноманітну художню палітру образів персонажів і навіть своєрідне їх трактування. У цьому складному творчому процесі тема і жанр були взаємообумовлені. Їх взаємообумовленість полягала в тому, що тематичні завдання, втілені в різноманітних жанрових формах, набувають при цьому різну за думкою змістовність та особливе тлумачення сценічного образу. Крім того, обраний балетмейстером-постановником хореографічний жанр розширював межі, допомагаючи глибше розкрити будь-яку тематику, показати її в несподіваному для глядача ракурсі, звернути увагу на своєрідне художнє вирішення, яке й ставало, завдяки йому, новим порівняно з уже існуючими художньо-хореографічними формами. Усе це дає підстави стверджувати, що від вдало обраного жанру значною мірою залежав успіх театральної-хореографічної міні-вистави [173, 104].

Павло Вірський постійно намагався розширити межі жанру в народній хореографії, відійшовши від усталених його градацій, котрі класифікував український мистецтвознавець А. Гуменюк у своїх наукових дослідженнях і які лягли в основу українського народно-сценічного танцювального мистецтва [123,

9]. Щоправда, у його постановках ці жанри, об'єднуючись, взаємозбагачували один одного, сприяючи більш повному розкриттю лексикою танцю сюжетної лінії. Це супроводжувалося вимогою до заглибленого ідейно-художнього змісту твору, що потребувало розширених пошуків танцювально-пластичних засобів відображення та нової театральності-образної мови танцю. Результатом цього стала поява нових хореографічно-жанрових форм, серед яких виділялася романтична, героїко-патріотична, лірико-драматична, лірико-жартівлива і трагедійно-комедійна. Такий тісний зв'язок жанру і творчих пошуків нових лексичних утворень у синтезі танцю, музики й пантоміми з прийомами ілюзіону дає підстави стверджувати, що багатожанровість у творчій роботі балетмейстера допомагала народжувати нові хореографічно-образні лексичні утворення, що було властивим для його авторського стилю [173,105]. Зокрема, характерні для класики та народного танцю рухи в хореографічному творі «Ой, під вишнею» Павло Вірський трактує цілком своєрідно, нібито граючись, він їх тонко переводить то в сатиричну, то в жартівливо-іграшкову тональність. Балетмейстер у цій постановці органічно поєднує народний і класичний танці з побутовою характеристикою й характерністю жесту. Кожна з ляльок наділена власними індивідуальними рисами з неухильно визначеною лінією їх поведінки (мал. 3.15). Дещо іншу картину можна спостерігати в хореографічному творі «Жовтнева легенда», де немає жодного достовірно-побутового елемента, зайвих деталей, а символічна мова танців була суворою, так би мовити, лапідарною, кожен рух максимально ємкий, а місцями навіть напружено-драматичний (мал. 3.18).

Щодо жанрово-стилістичних особливостей хореографії Павла Вірського необхідно підкреслити, що в багатьох випадках хореографічну пластику не можна розглядати окремо від драматургії танцю і жанру. Це є сполучна ланка єдиного творчого процесу роботи митця. Окремо сама лексика танцю при цьому занадто проста і не несе на собі відчутного технічно-образного навантаження. Але культура її високопрофесійного виконання в поєднанні зі сценічною музично-хореографічною драматургією та з конкретно обумовленим жанром танцювального мистецтва становить значні труднощі, за яких для певного

театралізовано-хореографічного образу потрібні були різноманітні танцювально-стилістичні новоутворення, зокрема, щоб сценічний персонаж, образно висловлюючи свої думки, настрої, відчуття, користувався як жестами та грою обличчя, так і окремими танцювальними рухами, які б правдиво відтворювали його душевний стан. Для цього всі його дії, навіть мовчання, мали бути вагомими, переконливими та співзвучними з музикою. Така хореографічна пластика допомагала вирішити надзвичайно важливі завдання – розкрити естетично-художні задуми створених танцювальних композицій. Так, у хореографічній картині «Хміль» (муз. Я. Лапинського), поставленій за мотивами старовинної української пісні «Ой хмелю ж мій, хмелю», парубки символічною мовою хореографічної пластики відтворюють примхливу ваду спокусника-хмелю, художньо-сценічний образ якого в різні роки артистично створювали В. Котляр, Л. Пахомова, А. Фетісова (мал. 3.9). Музичні інтонації симфонічного звучання оркестру передають широкий і святково-піднесений характер танцю, який у розвитку поступово переходить у захоплюючий хороводний танець дівчат і парубків. Глядачів полонила злагожденість у виконанні твору, на що завжди звертали увагу хореографи, говорячи, що «ці поліфонічні паралелі, косі, криві лінії, ці розходження і сходження, ці хороводи, спіралі, вихори виконуються з такою артистичністю і образністю, що схоже на театральне видовище» [203].

Високохудожні хореографічні мініатюри українського митця вражають внутрішньою стрункістю, виразністю й емоційною напругою драматургії дії. Кожна створена за власним сценарієм Павла Вірського сценічна картинка ставала своєрідною театральною міні-виставою, в основі якої було українське народно-танцювальне мистецтво. На підтвердження цього варто назвати популярний міні-спектакль «Чумацькі радощі» (муз. обробка І. Іващенко), у якому помітне впізнавання і сміх викликали в глядачів створені театралізовані хореографічні образи персонажів з народу, яких підмітив і запозичив із життя уславлений митець народного танцю. Цей хореографічний номер був поставлений за законами театального жанру. Він містить зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і трагедійну розв'язку, коли чумаки по черзі намагаються натягти собі на ноги

єдину пару чобіт, яку заробили своєю тяжкою працею. Так, для одного вони були замалі, для іншого начебто підійшли, та коли він почав витанцьовувати, взуття позлітало з ніг. І зрештою, коли черга дійшла до останнього, то в чобіт відлетіли підбори. Курйоз, який трапився зі сценічними героями цієї театральнo-хореографічної мініатюри, образно обіграли артисти балету ансамблю В. Белов, І. Годун, В. Застрожнов, В. Ізотов, А. Лук'янчук, В. Лимар, В. Литвиненко, Г. Мальцев, М. Назаренко, Ю. Сардаковський, С. Шеліхов (мал. 3.10).

У виборі танцювально-лексичного матеріалу Павло Вірський виходив із завдання та характеру жанроутворювальної структури театралізовано-хореографічного образу, негативно ставлячись до народної вульгарності, непритаманній формі класичного танцю, елементи якого можна було чітко простежити в цій хореографічній постановці. Кожна поза й рухи повинні були відповідати характеру відтвореного сценічного образу і мали бути виконані емоційно-піднесено. Бажаючи чіткіше донести свої задуми до артистів балету ансамблю, митець інколи підкріплював свої настанови власними глибоко-емоційними показами, наочно демонструючи те, що важко передати словами. У таких випадках митець ледь вловимим точним рухом, виразним жестом або мімікою створював яскравий художній образ, який міцно вкарбовувався в пам'ять. Після цього артисти його театру танцю краще розуміли, що вимагає від них режисер-постановник. Відтворюючи образ, митець закріплював це в конкретній сценічній формі, діючи за законами не лише танцювального, але й театрального жанру.

На основі аналізу творчої спадщини Павла Вірського в ансамблі, який став основою його своєрідного театру танцю, можна стверджувати, що за художньо-образним сценічним освоєнням дійсності, орієнтацією на сюжетне спрямування хореографічні постановки митця можна умовно поділити на кілька різнопланових жанрових утворень. Це, зокрема, побутовий («Вишивальниці», «Коломийки», «Плескач», «Хміль»), ліричний («Подоланочка», «Горлиця»), до якого можна було б додати ще й лірико-жартівливий («Чумарочка», «Невдахи», «Каченята»), жартівливий («Повзунець» і танець-гра «Козаки»), героїко-патріотичний

(«Запорожці», «Ми пам'ятаємо», «Жовтнева легенда»), романтичний («Сестри») та героїчна драма («Про що верба плаче»). До того ж у контексті зі сказаним вище можна було б простежити й появу в народно-сценічній хореографії українського балетмейстера новітніх форм, які в чистому вигляді не вписувались у класичні жанрові. Серед них, зокрема, виділялися театралізовані хореографічні композиції, пов'язані з обрядово-сюжетними жанрами («Новорічна метелиця», «Червона калина», «Добрий вечір») [220; 221].

Жанроутворювальна структура деяких з цих хореографічних постановок митця залишається й до нині в уславленому мистецькому колективі однією з ланок на шляху народження та формування художнього образу-задуму [173, 105]. Балетмейстер завжди її використовував для створення художньо-сценічного образу танцювального твору, вона спонукала розширювати хореографічно-образний діапазон сценічних персонажів. Створивши неперевершені зразки української народної хореографії, митець зробив крок у майбутнє, вказавши напрям розвитку національного народно-хореографічного мистецтва, яке пройшло шлях у ХХ столітті від дещо спрощених ансамблевих до найвищих театралізованих танцювально-образних форм, притаманних театру танцю.

Усе це свідчить про постійний творчий пошук Павла Вірського, що полягає, насамперед, у продукуванні нових видовищних форм народного танцю, у єдності його художньо-естетичної позиції постановника, постійному русі від глибин національно фольклору до академічно-відшліфованого народно-сценічного танцю, який характеризується логічною простотою хореографічної лексики, оригінальністю художнього стилю та внутрішнім осмисленням народного характеру цього виду мистецтва. Хореографія Павла Вірського позначена нестандартним вирішенням і незвичними стилістичними підходами, у ній чітко простежується високопрофесійна творча індивідуальність митця, котра стала визначальною в процесі створення хореографічно-сценічних образних характерів у його театралізованих концертних програмах.

Усі поставлені митцем хореографічні твори свідчили про те, що він розвив такий тип балетмейстерського мислення, котрий поєднував у собі вміння

створювати оригінальні хореографічні тексти і здатність аналізувати стилістичні особливості будь-якого хореографічного твору, відчуваючи його специфіку.

Щодо особливостей авторського постановного стилю Павла Вірського варто сказати, що митець завжди намагався віднайти нові форми пластичної виразності, відібрати найпрогресивніші тематичні та образно-стильові якості своїх багатожанрових хореографічних постановок. Для цього балетмейстер у драматургічній побудові та базовій танцювально-пластичній лексиці спирався на вже наявні традиції, більш притаманні класичній хореографії, а в сюжетно-образній основі намагався запобігти ілюстративності, активізуючи сценічну дію шляхом її розвитку, загострення й несподіваного вирішення драматичних колізій. Створені митцем сценічні персонажі емоційно динамічні, вони еволюціонують, демонструючи широку палітру відтінків свого внутрішнього світу: від прохолодної стриманості до відвертої експресії та драматизму. За кожним театралізованим сценічним образом криється поміркованість сюжетної поведінки і логічність фабульних мотивацій, що було характерним для авторської жанрово-стилістичної хореографії Павла Вірського.

3.2. Виразальні засоби і прийоми при відтворенні художньо-сценічної образності в театралізованих постановках Павла Вірського

Українське народно-сценічне танцювальне мистецтво, яке є органічною складовою художньої культури нації, досягло свого найвищого злету в другій половині ХХ століття, передусім, завдяки талановитій режисурі багатьох балетмейстерів, серед яких помітне місце посідає Павло Вірський. Використовуючи в хореографічній драматургії своїх танцювальних постановок різноманітні виразальні засоби і прийоми, які були властиві театру, він об'єднав у музично-пластичному синтезі різні мистецтва, щоб барвистою красою та глибокою думкою, єдністю змісту і форми, тонким лаконізмом і чарівною силою контрасту не лише правдиво створити театралізовано-характерні образи, але й

донести символічною мовою танцю до глядача драматургію свого авторського задуму. Саме знання естетичних законів танцю, його пластичної лексики, а також виражальна палітра й танцювальний фольклор сприяли митцеві в постановці різнопланових хореографічних композицій і мініатюр, у яких герої постають яскраво змальованими як з погляду свого амплуа, так і художньо-сценічного образного характеру. При цьому українська народна хореографія, пройшовши крізь призму творчості митця та поєднавши класичний і народно-сценічний танець, утворила чудовий синтез високої академічно-хореографічної культури. Від цього народний танець, не втрачаючи своєї краси, безпосередньої привабливості та правдивості, набував не лише особливого забарвлення, але й помітно відрізнявся своїм «академізмом».

Своєю творчістю Павло Вірський привніс в українське народно-сценічне танцювальне мистецтво нові художні образи та характери зображуваних персонажів, у чому й крилася одна з його характерних рис великої реформаторської діяльності, яка вражала світ своєю високою професійною майстерністю і могутнім талантом. Відшукуючи найбільш вдалу форму втілення вистави, митець часто застосовував режисерський прийом перенесення минулих подій у сучасне життя, утверджуючи художню образність, котра ставала доступнішою й зрозумілішою глядачам. Для цього він застосовував авторську методику постановної роботи, яка була дуже схожа з режисерською роботою в театрах. Це проявлялося, насамперед, і в тому, що в її основі був саме розвиток театралізовано-хореографічної образності в межах гармонічного синтезу реалістичної драми й романтизму, як це наочно можна спостерігати в постановках «Ми пам'ятаємо», «Про що верба плаче», а створення емоційних, правдивих образів сценічних персонажів із відтворенням психологічної глибини в їх практичному рішенні, мабуть, і є одним з головних формулювань творчого принципу балетмейстера [177, 259]. При цьому основна хореографічна лексика використовується в постановці танцювального номера залежно від його жанрової спрямованості та характеру виконання танцю. Завдяки цьому митцеві вдавалося утвердити художньо-сценічну образність, наповнену елементами побутової та

драматичної пантоміми й сучасної життєвої пластики, котра була не схожа з постановками інших талановитих балетмейстерів.

Досліджуючи багаторічний доробок Павла Вірського в мистецькому колективі, звернемо увагу на те, що в його авторській методиці було багато прихованого й несподіваного, властивого лише народній хореографії митця. Майстерно театралізуючи фольклор, балетмейстер по-новому осмислив і трансформував національні сценічні традиції, надавши нового віяння українському танцювальному мистецтву. Наочно це простежується в камерній хореографічній мініатюрі «Ляльки», у якій у гостро-гумористичній формі показано один з епізодів старовинного українського ярмарку. У ній комедійний сюжет розвивається яскраво й динамічно, відтворюючись у сатиричних колізіях та інтригах.

Вдала режисерська знахідка в трактуванні образів підстаркуватого писаря, молодиці і мужнього козака знайшла своє продовження в концертних програмах Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України Павла Вірського й інших танцювальних колективів. Комедійний сюжет підкреслюється завдяки живій міміці та природності гротесково-механічних танцювальних рухів виконавців, які артистично відтворюють художні образи своїх сценічних персонажів, вдало доповнюючи їх жестами й виражально-зображувальними засобами, зумовлених логікою поведінки й індивідуальними рисами (роль старого залицяльника виконували В. Побежимов, Л. Сарафанов, А. Лук'янчук, О. Ричкалов, а провідної жіночої героїні – О. Мальцева, Т. Селіванова, Г. Недоступ).

Цей міні-спектакль завжди викликав захоплення численних глядачів фактично на всіх континентах світу, де виступали артисти. Зарубіжна преса багато писала не лише про високу акторську майстерність виконавців у відтворенні сценічної образності своїх героїв, але й про різноманітність та ефектність виражальних засобів і театральних прийомів, застосованих Павлом Вірським у цій театралізованій постановці [203; 205].

Розвиваючи виражальні можливості театралізованого українського народно-сценічного танцю у відтворенні характерів своїх сценічних персонажів, митець постійно сміливо йшов на урізноманітнення національної хореографічної лексики технічними елементами як танцювального фольклору, так і класичного танцю. Кожна нова постановка митця збагачувала українське танцювально-сценічне мистецтво завдяки специфіки його постановної роботи при відтворенні хореографічно-театралізованих образів. У результаті цього звичні виразні рухи народного танцю, доповнені мімікою й пантомімічними жестами виконавців, створювали несподівані пластичні візерунки, навіть візуально відтворюючи емоційний стан задіяних сценічних персонажів. Танцювальні композиції та мініатюри із неповторним національним колоритом балетмейстер доповнював елементами класичного танцю, що значно збагачувало його хореографічне мистецтво, надаючи йому академізму.

Яскравою подією в мистецькому житті ансамблю була театральнo-хореографічна постановка з ліричною поетичною образністю «Сестри», сюжетною лінією якої була дружба народів (мал. 21). Якщо не акцентувати увагу на фабулі хореографічної композиції, варто сказати, що балетмейстер-постановник зумів символічною мовою пластики тонко передати почуття ніжності й любові. На сцені глядачі бачать прекрасні дівочі постаті, котрі уособлюють республіки колишнього СРСР. Вони легко рухаються в ритмі танцю з піднятими догори руками, як символічними «крилами птахів» [99, 66]. Ця образна театралізована міні-вистава відбувається під мелодію пісні І. Дунаєвського «Летите, голуби, летите», у якій Павло Вірський представив якісно нову хореографічну лексику на непорушній основі класики, від чого вона набула більшої видовищності та краси. А кордебалет, виступаючи в ролі темпераментно-динамічного ансамблевого акомпанементу головних дійових персонажів у полотні, індивідуалізується, набуваючи рис єдиного художнього образу.

Національна стильова особливість українського хореографа у створенні узагальненого сценічного образу природно й багатогранно проявляється, як

органічна потреба автора переконливо і яскраво розповісти в театралізовано-хореографічній формі мовою танцювальної пластики про історичне минуле свого народу. Для цього митець намагався у властивій лише йому формі створити український сценічний танець, співзвучний з часом, у якому йому доводилося працювати. Враховуючи те, що його прославлений танцювальний колектив був обличчям країни і своїм мистецтвом мав знайомити широку глядацьку аудиторію всього світу з красою і багатоманітною культурою українського народу, митець постійно намагався створювати танцювальні постановки, які б образно демонстрували це. Тому закономірно, що в репертуарі ансамблю можна було інколи побачити й композиції на сюжети, що відповідали тогочасним ідеям соціалістичного реалізму. Зокрема, хореографічна картина «Ми пам'ятаємо, побудована на сучасній пластиці, органічно виникла з теми пісні В. Мураделі «Бухенвальдський набат» (мал. 3.22). У ній Павло Вірський засобами хореографії втілює свій творчий задум, застосувавши режисерський прийом про нібито оживлення пам'ятника легендарним героям Другої світової війни. Створений митцем символічний образ захисників Вітчизни, який набував масштабу великої емоційної та психологічної наповненості, по суті, відтворював незламний дух народу-борця, символізуючи балансування на межі життя і смерті, волі та жаги до перемоги. А це, своєю чергою, по духу й експресії не лише відповідало творчій енергії Павла Вірського, але й було закодовано в сценічних образах його інших хореографічних постановок. Тонко розроблена світлова партитура відіграє істотну роль у колористичному розвитку дії, доповнюючи душевний стан сценічних героїв. Міні-вистава починається з напівтемряви, потім поступово наростає загальне освітлення, викарбовуючи силует одухотвореного пам'ятника, у якому миготіння червоних спалахів передає атмосферу лихоліття війни. Завершується це дійство рівним сяйвом, у якому на небесно-блакитному тлі з'являються ті самі скульптурні зображення із символічним образом Матері як захисника Вітчизни.

Цікаво у творчій діяльності митця представлена селянська тематика, яка простежується крізь призму сценічних характерів у комедійному сюжеті

«Колгоспної польки» (муз. І. Іващенко), у котрому образно відтворено один зі святкових фрагментів з тогочасного сільського життя. Своєї кульмінації ця театральна-хореографічна міні-вистава досягла під час своєрідного змагання, у якому старий дідусь з яскравою образно-характерною виразністю (А. Князев) хвацьки витанцьовував на потіху молоді [4.3]. Застосовані в сценічному номері методи постановки й засоби сценічної виразності були надзвичайно актуальними для тогочасних народно-хореографічних постановок, у яких митець відтворював реальні образи своїх хореографічних персонажів на численних дрібних деталях – у ході, пантомімі й акторській міміці, поведінці сценічних персонажів, відштовхуючись не від етнографічної правди, а від достеменності художнього колориту (мал. 3.12).

Самобутній балетмейстерський почерк Павла Вірського, котрий вирізняє мальовнича театральність, чіткість композиційних рішень і мізансцен, багатство танцювальної лексики, можна було помітити в одноактному балеті «Жовтнева легенда» (муз. Л. Колодуба) і в хореографічній композиції «Свято братерства» (муз. Б. Яровинського), у яких український хореограф, схопивши стихію народного танцю, намагався творчо розвинути її, збагативши його силою своєї художньо-образної уяви. Ці художні твори, як й інші, зокрема «Моряки флотилії “Україна”» (муз. Я. Лапинського) та «На кукурудзяному полі» (муз. обробка І. Іващенко), виконання яких завжди відзначалося віртуозною технікою й артистизмом, попри невибагливість, на перший погляд, сюжетів, набували в митця високої художньої довершеності, якої він досягав завдяки намаганням відтворити в театралізовано-хореографічній формі сценічні образи своїх сучасників, а не просто «створювати композиційні художньо-сценічні малюнки танцю, котрі приємно вражають глядача» [221]. Про це своє творче кредо балетмейстер зазначав у своїх коментарях до кінофільму «Народження танцю».

Народна хореографія Павла Вірського завжди було пронизана яскравою художньою образністю, для успішного досягнення якої він намагався створити, насамперед, активну, творчо-насичену атмосферу з опорою на психологічну і взаємозалежну хореографічну дію, як це було зроблено в хореографічній картині

«Ми пам'ятаємо». Цьому значною мірою сприяла чітка драматургічна побудова твору й емоційна яскравість стилю виконання режисерського задуму, втілити який у художньо-сценічний образ було неможливо без широкого використання пантоміми. Проте в переважній більшості випадків пантоміма не існує самостійно, окремо від танцю, а нібито вплітається в нього, конкретизуючи танцювальні образи. Доводячи до логічного завершення віртуально створений художньо-композиційний малюнок танцю та демонструючи при цьому яскраву образну виразність характеру, митець добивався чіткої завершеності кожного пластичного руху й глибокого проникнення в художньо-хореографічний образ сценічного персонажа. Проте все це були лише складові його народно-хореографічного мистецтва, у котрому без високої артистичності виконавців не можна було б повною мірою розкрити глибоко психологічні образи на сцені, які супроводжувалися пластичними ілюстраціями та були створені безмежною фантазією балетмейстера-постановника [177, 256]

Павло Вірський, створюючи драматургію художнього образу, професійно використовував не тільки різноманітні виражальні засоби, художні прийоми і побудови танцювальних форм, але й властиву лише йому танцювальну лексику та образні характеристики. Саме на основі індивідуальної своєрідності балетмейстерського пошуку він знаходив притаманні йому художньо-образні конкретизації, їх пізнаваність і сюжетні особливості української народної хореографії. Для цього митець створював, насамперед, активну, творчо насичену атмосферу, що спиралася на психологічну та взаємозалежну драматургічно-хореографічну дію, бо лише при наявності взаємодії цих двох сфер можливе проведення різних творчих експериментів зі створення художнього образу, закладеного в лібрето театралізовано-хореографічної постановки. До цього вміння дуже важливою була обізнаність з композиційною побудовою хореографічної драматургії театралізованої міні-вистави, якою він досконало володів. Професійна уява і художньо-образна фантазія балетмейстера були технологічно і творчо розвинені попередніми напрацюваннями в процесі роботи

в різних мистецьких колективах, що значною мірою позначилось і на хореографічних постановках в ансамблі.

У творчій методиці Павла Вірського питання виховання в танцюристів високопрофесійних акторських навичок та усунення пластичних штамтів, що заважали розвиткові емоцій і почуттів при відтворенні конкретного хореографічного образу – ліричного, героїчного чи комедійного амплуа, було однією з принципових рис у роботі з артистами балету його мистецького колективу. Без індивідуального, глибокого засвоєння цих об'єктивних істин важко було б досягти досконалості тієї акторської і хореографічної майстерності, без яких виступи артистів ансамблю на різних сценічних підмостках світу не досягли б світового визнання.

Практично всі хореографічні картини та композиції Павла Вірського, завдяки використанню українського фольклору, фактично відзначалися своєю неординарністю й інноваційним підходом у створенні театралізованих сценічних характерів героїв, у яких митець майстерно втілював свій задум у навіяний художньо-сценічний образ [221]. Для цього балетмейстер, відтворюючи різноманітні святкові заходи в різних регіонах України, придивлявся до поведінки людей, манери виконання танців, їх пластичних рухів і використовував найхарактерніші з них у своїх танцювальних композиціях, пропускаючи все це крізь призму свого професійного бачення. Підтвердженням цього є побудова тематично-образного розвитку дії в хореографічній картині «Весілля на Україні», у якому майстер українського народного танцю фактично створив узагальнено-індивідуалізовані театральні образи. Така побудова образних характеристик йому була необхідна для глибокого розкриття теми задуманого ним художнього твору. У цій хореографічній картині можна було спостерігати тонку композиційну майстерність митця і водночас підвищену чуттєвість до структур сценічної образності. Крім того, у ній можна побачити, що узагальнюючі виразні засоби танцю і мінімальні сценічні деталі в оформленні вистави об'ємно супроводжують хореографічну думку як у театральній композиції, так і в образних засобах виконавців. Крім того, відкинувши все побічне й другорядне (хоч і

звабливе у видовищному розумінні) у цьому хореографічному творі, мовою танцювальної пластики і міміки митець розкриває конкретні людські характери сценічних персонажів, від яких у глядачів виникають чітко окреслені асоціації, пов'язані з давніми традиціями українського народу, які сприймають крізь призму сучасності.

Цікавою балетмейстерською знахідкою Павла Вірського в хореографічній картині «Ми пам'ятаємо» (муз. В. Мураделі) про незламний дух народу-переможця й інтернаціональні почуття було те, що завдяки авторській хореографічній драматургії художньо-театральна образність окремих пантомімічних сцен, досягши свого апогею, спрямовувала фантазію глядача до конкретних життєвих асоціацій: душевного стану захисників Вітчизни, що відчували збентеження й гнів, спричинені раптовим нападом ворога, та образу народу, здатного дати йому гідну відсіч. Усе це глядачі могли побачити в цій театралізовано-хореографічній міні-виставі.

Створюючи цю хореографічну композицію та розвиваючи драматургію її змісту, балетмейстер-постановник вкладав своє власне бачення тих подій, вибудовуючи всю сценічну хореографію від внутрішнього осмислення кожним пережитих тяжких для країни часів. До цієї осмисленої структури додавалося образне перевтілення виконавців, яке не лише підсилювало, але й багато в чому завдяки музичному звучанню малого симфонічного оркестру динамічно розвивало драматургію танцювально-сценічного дійства.

Це було можливим тому, що для більшої образної виразності кожний пластичний рух артиста балету Павло Вірський створював у тій художній формі, яка найбільш глибоко розкривала зміст, характер і дійову лінію художньо-сценічного образу, а виконавець усе це осмислював у повній гармонії натхненних почуттів [177, 257]. Їх правдивість і щирість, точно підібрана хореографічна форма твору, яка органічно вписувалася в розвиток театраль-но-хореографічної дії, породжували єдність змісту і форми як один з основних принципів і законів театру в художньо-творчій позиції митця. У театрі саме форма значною мірою відтворювала зміст хореографічної драматургії сценічної дії і служила розвитком

певного художньо-театрального образу захисника Вітчизни в хореографічній композиції. У ній були використані всі сучасні сценічно-виражальні засоби, що створювали це театральнo-хореографічне полотно, зокрема, митець розвинув і підніс на нову висоту накреслені ним у деяких попередніх виставах масові та пластичні комбінації – від скульптурних до депресивно-динамічних. Ця фактично театральнo-хореографічна вистава, підсилена оркестровим звучанням і декоративно-художнім освітленням з віртуозно сформованою сценічно-образною мозаїкою, фактично утримувала увагу глядача протягом усього виступу артистів.

У цій хореографічній композиції сучасні форми абсолютно реалістичні. Ідейно-естетична спрямованість твору відтворює народний патріотизм, закликає його до боротьби з ворогом, збагачуючи первинний режисерський задум театральною образністю. Глядач бачив у цьому міні-спектаклі героїчне минуле свого народу, ствердження моральної вищості над загарбником, що було точно передано творцями вистави пристрасною пластичною мовою, сповненою гніву та болем, протесту і заклику (мал. 3.11).

Складна хореографічно-музична драматургія твору і використані при його постановці виражальні засоби народно-танцювального мистецтва відтворювали реальні життєві епізоди, вселяючи віру у свої сили та змушуючи глядача емоційно реагувати на події. Усе це формувало в глядацької аудиторії відчутне психологічне напруження, котре посилювалось у хвилини пізнання характерних театральнo-сценічних образів і наявних художніх прикмет важких для країни часів. Митець це підкреслював чітким маршовим ритмічним малюнком з підкріпленням дробленням такту, надаючи пластично-темповому ладові композиції чеканну визначеність і дивовижну точність.

Намагаючись розширити тематику українського народно-сценічного танцю, Павло Вірський образно відтворював пересічну людину праці в різних життєвих ситуаціях, у її пошуках і перемогах, розкриваючи хореографічною пластикою характерні образні риси своїх героїв. Саме для цього він для більшої правдивості використовував цілий арсенал зображувальних форм, зокрема психологічні портрети, уміння поєднувати в одному образі яскраву зовнішню

характерність з психологічною заглибленістю, виділяючи специфічні риси зображуваного персонажа, що надавало його мистецтву гострої художньої виразності.

Загальновідомо, що тема й сюжетна лінія в будь-якій танцювальній композиції – величини постійні. Тому, щоб надати сценічній дії динаміки, митець використовував у хореографічній виставі специфічні ефектні виражальні засоби, котрі були характерними для тієї буремної історичної епохи, у якій діяли сценічні персонажі, бо в іншому випадку вони б її відтворювали неправдиво [93, 83]. Слід зазначити, що це йому значною мірою вдавалось. Найбільш помітно це було, коли авторське художнє осмислення проникало в усі фази віртуозності танцю, а конкретизація в хореографічно-театралізованих образах з найдрібніших пластичних нюансів виростала у велике психологічне художнє видовище, як це помітно в хореографічній міні-виставі «Запорожці». Інтенаційне зміщення акцентів у процесі його розкриття сприймається глядачами не як урочистість під час «демонстрації» танцювальної техніки виконавцями з використанням складних технічних елементів акробатики, підтримки, карколомних стрибків, виправданих розвитком дії, а як ствердження оптимістичного та героїчного починання, котре досягає свого піку в кульмінаційний момент спектаклю, де відчувається масове піднесення і єднання козаків в один гурт, що уособлювало збірний образ українського народу [23, 68]. Свідченням цього є й музичне оформлення хореографічної міні-вистави, у якому тон задає симфонічний оркестр. У кожному пластичному ракурсі виконавців, їх танцювальних рухах і мозаїчних фігурах під час відтворення сценічних образів глядач міг внутрішньо відчувати музично-темброве забарвлення, яке відтворювало емоційно-психологічний стан героїв, повною мірою розкриваючи хореографічну драматургію й усю сюжетну фабулу хореографічної міні-вистави.

Створюючи театралізовано-хореографічну композицію, динамічно розвиваючи її зміст і вкладаючи своє образне бачення, балетмейстер, використовуючи артистичність своїх танцюристів, намагався в зовнішніх пластичних формах передати не лише емоційно-душевний стан, але й характер

сценічного персонажа. Це було можливо завдяки тому, що кожний танцювальний рух митець створював у тій формі, яка найбільш точно розкривала цей внутрішній стан у запропонованих обставинах, а виконавець усе це осмислював у гармонії натхненних почуттів та емоцій. При цьому артистизм і чистота танцювально-пластичних рухів були однією з основних вимог балетмейстера-постановника до кожного артиста його авторського театру танцю, що чітко простежується ще в одній хореографічній мініатюрі «Подольночка», де розкривається стиль романтичної хореографії, для образу героїні якої характерні м'яка, шляхетна манера виконання й тонкий ліризм. У ній можна побачити, що для хореографа важливі найдрібніші життєві та професійні нюанси, рухи і навіть позиція окремих пальців сценічних виконавців, які, як влучно підмітив критик-балетознавець, «її героїня складає ... так, як це робить Богородиця на іконах» [193]. Усе це свідчило про ретельний пошук балетмейстером театральної художньої образності в його творчому колективі.

В усіх видах мистецтва, особливо в театральній хореографії, існує один з найважливіших законів художньої творчості – єдність змісту і форми. При цьому варто уточнити, що, «форма хореографічного твору завжди органічно пов'язана з лібрето і визначається ним, а глибина його змісту оберігає постановника від “формалізму” під час створення хореографічної вистави» [30, 218]. Саме про це інколи забувають сучасні балетмейстери, відштовхуючись у своїй постановній роботі лише від форми. А це має негативні наслідки для фольклорного танцю, бо ця «поверховість» часто пов'язується з чимось неординарним, хоч і на цей період часу – «модним», крім того, може мати навіть тимчасовий успіх, але ніколи не стане взірцем для балетмейстерів-народників майбутніх поколінь. Відбувається це тому, що вони не враховують найголовнішого: форма є лише вираженням зовнішнього змісту, розвитку художньо-сценічного образу у відтворенні певної епохи. Саме ця форма і є органічною сполукою в розвитку найкращих хореографічно-сценічних полотен в авторському театрі танцю Павла Вірського, у якому він дотримувався всіх цих

основних принципів у своїй постановній роботі, використовуючи досвід багатьох всесвітньовідомих балетмейстерів [19; 49; 126].

На основі танцювальної композиції «Миттевість» (муз. І. Іващенко) як показового прикладу використання театральних виражальних засобів і пантоміми можна прослідкувати бачення Павла Вірського як балетмейстера щодо розвитку динамічно змістовної сценічної хореографії. У ній чітко простежується розвиток інтонаційно-музичної та хореографічної драматургії, у якій митець досягає кульмінації дії за допомогою виражальних засобів хореографії (музики, поз акторів, жестів, міміки), де пластика рук і тіла також відіграє не останню роль. Це був нібито своєрідний символічний заклик до природи та її органічної єдності з людським життям, до боротьби за нього, який досягається мовою хореографічно-образної пластики [175, 51].

У цій хореографічній композиції форми художньо-образного вираження абсолютно реалістичні. Тут можна побачити всі сучасні театральні засоби (художнє оформлення, костюми, світло тощо), що створюють це художньо-сценічне полотно, починаючи від змістовної музично-хореографічної драматургії і закінчуючи драматургією сценічного оформлення міні-вистави, де все підпорядковано осмисленню часу, стихії природи в поєднанні з внутрішніми силами людського духу. Усі використані засоби виразні, насичені танцювальними узагальненнями і є справжньою основою для відтворення такої злободенної теми в українській народно-сценічній хореографії. Що стосується ідейно-естетичної спрямованості цього художнього твору, то вона всіляко збагачує режисерсько-балетмейстерський задум [85, 39].

Для того щоб створити сучасний та образний театралізовано-хореографічний твір, Павло Вірський вводив у сценічну композицію справжню драматургічну логіку, без якої не обходиться жоден режисер у своїй постановній роботі, спираючись на тонкий смак і не втрачаючи при цьому почуття міри. Ці високопрофесійні особливості завжди були притаманні всесвітньовідомому майстру українського народно-хореографічного мистецтва, у якому сучасність художнього образу в його сценарному задумі проглядається в тому, що авторська

уява фактично «проникає в усі фази віртуозності українського танцю, конкретизуючись у пластичних образах, у яких кожен жест був чітким, переконливим і лаконічним, поступово переростаючи з найдрібніших сценічних нюансів у глибоко психологічно-сценічне дійство» [85, 40]. Народну хореографію балетмейстера навіть важко уявити без розвиненої драматургії, як хореографічної, так і музично-театральної. Їх основу складають синтез теми, ідеї та зміст хореографічного твору, у якому чітко простежується сюжетна лінія. Будуючи хореографічну композицію, балет чи окремий танець, митець завжди керувався законами драматургічної побудови, намагаючись точно визначити і з такою ж точністю показати, де починається і де завершується етап драматургічного сюжету. Дотримання цього правила надавало хореографічному твору виразної, технічно-відточеної форми в усіх виражальних засобах цього синтетичного виду мистецтва.

Зміст будь-якої хореографічної композиції Павла Вірського надзвичайно місткий. За своєю природою він наділений візуальною наочністю, чіткістю передачі найтонших відтінків почуття і думок, притаманних сучаснику. Враховуючи це, митець намагався виробити сучасне трактування виражальних танцювальних засобів, але обов'язково зі збереженням першооснови народного танцю. Аналізуючи український танець «Гопак» як форму народно-сценічної хореографії, можемо констатувати, що він є згустком емоцій і концентрацією думок, почуттів і прагнень народу, його душевного настрою: любові, оптимізму, сміливості [23, 48]. Висока виконавська майстерність артистів балету ансамблю доповнює це театралізовано-танцювальне дійство, котре сповнене національним колоритом, сприяючи розкриттю характеру й душі народу, який дуже давно створив цей іскрометний танець. Чоловіки в танці демонструють свої найкращі здібності та якості. Їх зусилля виражаються у вигляді виконання технічно ускладнених динамічних «підскоків», віртуозних «круток» і «поворотів», витіюватих «підсічок», «повзунців» і «присядок», які набувають форму змагальності та віртуозності в цій сценічній постановці, тоді як жінки мовою

танцювальної пластики демонструють свою природну грацію, ліричність і красу, надаючи танцю теплоти й характерного забарвлення [30, 265].

Висока досконала техніка виконання й артистизм, відповідна музика та національні костюми персонажів мали передавати глибоку ідею хореографічної постановки, котра була закладена балетмейстером ще на початковій стадії її створення. Технічна досконалість і віртуозність танцюристів дозволяє ефектно виконувати складні танцювальні трюкові елементи («подвійні піруети», «тури»), які у поєднанні з витонченою музикальністю народно-хореографічного твору послуговують рамкою для всебічного відтворення художньо-сценічних образів. Саме без володіння такої техніки, поєднаної зі складними підтримками, у якій використовують складні акробатичні елементи, що також є основою народної хореографії Павла Вірського, не може бути справжнього танцювального мистецтва. Стосовно структури більшості його танців, то зазвичай вона лінійна і навіть, так би мовити, геометрична з тенденцією зайняти більше місця та схильна до колових ліній, котрі спрямовуються горизонтально, а також вертикально в танцях Західного регіону України. Вони слугують своєрідним дзеркалом, щоб показати розмаїття українських народних танців різних регіонів України, їх специфічні ознаки в авторському театрі танцю. При цьому варто сказати, що в деяких театралізовано-хореографічних творах глибокий зміст поєднується зі своєрідною і складною технологією, далекою від виконання лише карколомних танцювальних трюків («Горлиця»). Такі постановки не вкладалися в традиційні схеми – побудови сценічного концертного номера, бо балетмейстер використовував не звичні на той час методичні підходи у своїй режисерській роботі в колективі, збагачуючи танцювальну пластичну лексику новітніми складними елементами при створенні художньо-сценічного видовища (майже кожне його пластичне вирішення містить у собі глибокий сенс). Цього потребував від митця й тогочасний бурхливий ритм життя. Танцювально-ігрові елементи були створені під спеціально написану музику для кожного хореографічного твору, яка не лише сприяла розкриттю емоційного стану сценічних героїв, але й впливала на почуття й емоції самої глядацької аудиторії.

Музика була одним з найважливіших виражально-зображувальних засобів, яким користувався балетмейстер для втілення як ідейно-естетичного змісту, так і театралізованої хореографічної образності його постановок.

Художньо-сценічний образ хореографічних постановок митця набував своєї забарвленості за рахунок узагальнень, відмови від подробиць і водночас віддзеркалював своє реальне відображення, аналогічне з формами тогочасної дійсності. При цьому під його достеменністю хореограф розумів не буквальну або абстрактну, а творчу, конкретну відповідність дійсності, котру артисти мали відтворювати на сцені у формі танцю, як це спостерігалось у театральних хореографічних полотнах («Про що верба плаче», «Червона калина»). У них артисти балету вражали не стільки містичністю та можливістю виразно передавати характери й внутрішній стан персонажів, скільки емоційною наповненістю і глибиною почуттів [203]. Зокрема, у «Червоній калині» між пластичними рухами і пантомімою та музичним супроводом в ігровій сценічній дії при синхронному виконанні численних елементів танцю встановлювалися дуже тісні взаємозв'язки. Їх, передусім, об'єднував один і той самий глибокий поетичний зміст хореографічного твору, а танцювальні рухи, нібито супроводжуючи музику в заданому нею темпоритмі, відтворювали ігрові художньо-драматичні образи, які були підсвідомо закладені хореографом ще в сценарному плані та лібрето [177, 268]. У цьому творчому процесі приховувалися невичерпні можливості для розвитку потенційних можливостей митця, де музика була повновладною володаркою в його постановній роботі. Навіть в умовах виконання фіксованого танцювального руху (синкоповані в темпі «дрібшкі») в будь-якій ігровій дії режисер-постановник мав проявити неабияку винахідливість і творчу самостійність під час практичного втілення свого задуму в театралізовані образи хореографічної вистави. У них єдність пластики тіла й мелодії виявляється, насамперед, у співвідношенні форми музичного твору з побудовою хореографічної композиції і пантомімічними рухами, які передають як драматизм і ліризм, так і жартівливість сценічної дії («Ми пам'ятаємо», «Про що верба плаче», «Ляльки»).

У цьому контексті варто провести певне зіставлення виражальних елементів ігрових танцювальних рухів і музики, щоб підтвердити висловлену думку. Динамічний розвиток музичних – у поєднанні контрастних або періодично повторюваних – побудов викликав у балетмейстера, за аналогією, подібне поєднання символічних пластичних рухів різного характеру. Нескладні ритмічні фігури та малюнки, навіть акценти й метричну пульсацію митець легко відтворював у сценічній ході, бігу, стрибках, плесканнях долонями й інших танцювальних рухах. Динамічні й темпоритмові зміни в музичній основі народних танців спричиняли в них різну міру напруги, азарту та швидкості, викликаючи зміни в амплітуді й напрямку рухів на сцені. Тому між музикою і танцювальними рухами легко встановлювалися потрібні взаємозв'язки, котрі змушували цілеспрямованіше, інтенсивніше, повніше сприймати і сам музично-хореографічний твір. Балетмейстер наочно відтворював зміст і характерні особливості музичної мелодії, яка надавала чіткої виразності пластиці тіла виконавців, корегувала зміну побудови їх рухів, нібито керуючи танцювальним темпоритмом. Яскравим прикладом можуть слугувати танцювально-театралізовані картинки Павла Вірського «Шевчики» та «Карпатські лісоруби» в його своєрідному театрі танцю. У них танцювально-пластичний рух і пантомімічна образність артистів балету, а також музика не відображають достеменно життєві явища або конкретні предмети, а лише відтворюють переживання в їх опоетизованому вигляді. Проте саме хореографічно-театралізованими образами й музикою балетмейстер-постановник був здатний охарактеризувати індивідуальні риси кожного сценічного персонажа, відобразити його прагнення, показати емоційну динаміку його вчинків [177, 255].

На підтвердження цієї думки розглянемо популярну трагікомічну театралізовану мініатюру «Чумацькі радощі», у якій чітко простежується оптимізм, гумор, душевна людська щедрість – характерні риси, що були притаманні чумакам. Або навіть його інша хореографічна картинка «Подольночка», де українська народна пісня стала джерелом задуму поетичної поеми про велике й чисте кохання двох сердець, артистично відтворених

солістками балету Л. Козаченко, В. Ананьєвою, Т. Платоновою, Т. Єгоровою. Використання елементів народно-ігрової культури допомогло митцю у створенні жартівливого танцю «Повзунець», у якому кожен виразний художньо-сценічний образ ставав основою для відтворення людських характерів, пройнятих гумором, що був так властивий духові українського народу. Цей танець, урізноманітнений вражаючими технічними елементами, зокрема зі спортивної акробатики, і навіть окремими цирковими трюками, привертав увагу, передусім, своєю іскрометністю та яскравою характерністю.

Стосовно танцювального мистецтва хореографа варто звернути увагу на те, що воно характеризувалося розмаїттям форм і створювалося на основі не лише класичного і народного, але й характерного та пантомімного танців. Так, якщо для постановок «Сестри», «Ми пам'ятаємо» з елементами класики була більш властива узагальненість поетичних образів, то в характерному народно-сценічному танці «Шевчики» (муз. обробка Г. Завгороднього) втілюються конкретні життєві явища або навіть кумедні ситуації. У них танцювально-сценічний образ часто виступає в різних ракурсах: як спосіб відображення явищ дійсності засобами театраль-но-хореографічного мистецтва і як творче їх відтворення символічною мовою пластики й пантомімою, відповідно до особливостей природи балетмейстерської творчості. Щоб краще усвідомити це, треба розглянути конкретний зміст тих театралізовано-хореографічних образів, які створював митець під час своєї роботи в ансамблі – і лише тоді можна зрозуміти природу сценічних характерів його героїв, мотивів їх поведінки і дій у конкретних обставинах. Тільки дослідження цього творчого процесу дозволяє наблизитись до розуміння характеристики театраль-но-художніх засобів і принципів драматургічної побудови – від хореографічної фрази, епізоду, окремої сценки до втілення хореографічного твору в цілому.

Задуманий митцем театралізовано-хореографічний образ у художній мініатюрі «Чумацькі радощі» точно передали артисти балету (В. Застрожнов, В. Ізотов, І. Годун, Є. Мальцев) як мімікою і пантомімою, так і символічною пластикою танцю, який значно складніший за своєю структурою, ніж простий

танцювальний рух («бігунець»), виконаний під музичний супровід у «Червоній калині». Його основу становить не тільки пластика танцювального руху, але й висока акторська образність виконавців, котра відтворювалася специфічними театральнo-хореографічними засобами, їх типажі й емоції.

Отже, як бачимо, між танцювальними рухами та музичною мелодією, які балетмейстер використовував для розкриття художньо-сценічного образу у своїх постановках, встановлювався ще один додатковий компонент, який визначав авторський стиль балетмейстерської творчості, котрий був пов'язаний з пристрасною чуттєвістю. Він посилював усвідомленість дій постановника, конкретизував змістову частину хореографічного твору й музику до нього, художньо-театральну образність, які зазвичай передавалися в пластичних ігрових рухах народного танцю. При цьому варто зауважити, що це були не «рухи взагалі», попри їх красу або розважальність, а такі, з яких утворюється жива сюжетна тканина. У творчості митця саме цей компонент відіграє відчутну роль, бо допомагає втілювати задум режисера, який відшукує найнеобхідніші танцювальні рухи, котрі найбільш точно розкривають характерний образ сценічного персонажа. Усе це сприяє цілісному сприйняттю драматургії хореографічного дійства, котре має бути донесене до глядача.

З усвідомленням того, що театралізований ігровий образ є своєрідним способом передачі дійсності, хореограф з гарними і вигадливими груповими композиційними фігурами і рухами, а також широким набором технічних елементів сольної партії в танцювальних постановках під впливом музики має передавати картину реального життя, образно характеризувати сценічного персонажа і його ставлення до інших партнерів у танці.

Найдоступнішою формою для цієї мистецької діяльності балетмейстера стає такий поширений у хореографії і практиці митця різновид традиційної сюжетної гри, що супроводжується пантомімною пластикою, «триндичками», жестами й елементами характерного танцю («тинок», «припадання») [177, 255].

Довершений характер театралізованого сценічного дійства забезпечується яскравим зіставленням кольорової гами нескладних декорацій і костюмів

персонажів у тонкому баченні художника, який фактично «працював» на образ. Наочно це простежується в хореографічних мініатюрах («Подольночка», «Ой під вишнею»). А якщо розглянути створений сценічний образ лише в художньому аспекті, то, мабуть, успішне виконання ролі було безпосередньо пов'язане з найпростішими спробами створити сценічно-театралізований образ у його невибагливому оформленні. Формування і становлення образу перебувало в безпосередній залежності від задуму режисера-балетмейстера та музичного супроводу, який надавав йому більшої виразності, підказував типово-характерні риси сценічного персонажа і відповідні пластичні рухи театральньо-драматичного дійства, які спонукали до розгортання сюжету хореографічної дії в мініатюрі «Горлиця» [177, 256].

Використання ігрових елементів у народно-сценічному хореографічному мистецтві сприяло розвитку нестримної фантазії балетмейстера, що наочно простежується в побудові архітектоніки хореографічної постановки «Чумацькі радощі», її сюжеті та ролях, де вони були чітко зафіксовані. У ній широкі й різноманітні можливості народно-ігрової культури дозволяють визнати фантазію своєрідною формою освоєння реальної дійсності. Проте не будь-яке освоєння дійсності, що має місце в грі, можна було назвати естетичним. Мимоволі в пошанувачів таланту українського митця виникало питання, пов'язане з естетичним характером і складовими діяльності митця в процесі роботи над створенням його хореографічного твору «Червона калина». Перше, що кидається у вічі при ознайомленні з цією танцювальною постановкою, це її сюжетність і якість драматургії хореографічної дії в ній, які повинні були емоційно впливати на глядацьку аудиторію. Артистично передаючи в танцювальній формі дії сценічних персонажів, балетмейстер намагався відшукати в ній характерні риси своїх героїв, щоб якомога правдивіше відтворити не тільки зовнішню образність свого героя, але і його внутрішній душевний стан, характер і темперамент.

Чимало досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних авторів було присвячено пошуку способів розкриття характерів сценічних персонажів та їх використанню в постановній роботі. Ознайомлення з ними багато в чому давало

базу для майбутніх хореографічних постановок Павла Вірського, у яких гра розглядалася як «своєрідна театральна дія», яка робила їх більш видовищними [84, 405–406]. У них митець намагався віднайти засоби емоційного впливу на глядачів, роблячи це крізь призму створення художньо-сценічних образів у своєму авторському театрі танцю, коли сюжетний танець розглядався і як «естетичне освоєння дійсності та її відображення в діях, задуманих ним персонажів» [101, 36]. Так, працюючи над постановкою «Казка про любов», митець з великою обережністю втручався в дії виконавців (В. Котляр, Л. Козаченко, Т. Михалевич, Є. Авер'янов, Є. Макаров), даючи волю їх акторській фантазії. Кожен артист балету мав своє амплу, свій сценічний образ і характер, але при цьому всі діючі персонажі цих і будь-яких інших театралізованих постановок повинні були працювати синхронно та злагоджено, працюючи на єдину мету – збереження абсолютного акторського «ансамблю» хореографічних вистав. Проте взаємозв'язок пошуків у напрямі відтворення індивідуального художньо-сценічного образу як творчого процесу використання виконавцем знань і своїх спостережень в умовах системного балетмейстерського «керівництва» та розкутої виконавської фантазії артистів збагачували ці два процеси. Постійний пошук виразних художньо-образних рухів і внутрішнього стану героя хореографічної композиції сприяв розвитку акторської майстерності танцюриста, найповнішому розкриттю його творчого потенціалу.

Така методика роботи митця підштовхувала артистів балету його театру танцю до самостійних пошуків розв'язання завдання, поставленого балетмейстером. Усі процеси емоційного переживання і вживання в роль, як це відбувається в театральному мистецтві, набували активного, пошукового характеру. Нагромадження музичних вражень, формування навичок образного виконання виразних танцювальних рухів сприяли розширенню потенційних можливостей кожного артиста в театральних хореографічних постановках, викристалізовуючи створений ними сценічний образ. Його типові риси були сформовані на основі аналізу авторського мислення митця, яке було б доцільно

доповнити й деякими психологічними рисами, щоб краще зрозуміти чаруючий вплив танцювального мистецтва балетмейстера на пересічного глядача.

Процес постановної роботи Павла Вірського над створенням театралізовано-хореографічного образу можна було б схематично відтворити в такому вигляді: музика – переживання режисера-постановника – створення ним мовою танцю сценічного образу. Музичний супровід, як бачимо, на цій стадії постановної роботи вважається однією з перших важливих ланок. Він виступає об'єктом сюжетної лінії лібрето сприйняття балетмейстером і тісно пов'язаний з позамузичними засобами. Емоційна сила впливу музики на глядача під час виконання хореографічного твору загальновідома. Вона здатна захопити людину, бо, слухаючи музику й візуально сприймаючи побачене на сцені хореографічне дійство, виникає бажання рухатися в її ритмі, притупцюючи ногами і навіть похитуючи головою в такт мелодії [115, 51]. Завдяки такому емоційному впливу мелодія надає танцювальним рухам і діям сценічних персонажів безпосередності та щирості. Саме вона є своєрідним «замінником» тієї невимушеної атмосфери, у якій відбувається виступ віртуозних танцюристів, які своїм артистизмом нібито висікають іскри з глядацьких сердець.

У цьому випадку балетмейстер виступає як суб'єкт творчого процесу, який тонко сприймає музику, котра спонукає його до активної постановної роботи, а потім як творець нових композиційних малюнків і танцювальних рухів, що допомагають створювати новий театралізовано-сценічний образ. У цьому розумінні постановник танців стає центральною фігурою всієї цієї структури. Адже важлива не тільки музика, яка впливає на майбутній задум балетмейстера, але й те, як митець відгукується на неї, щоб висловити почуття у своєму хореографічному витворі. Уся багата творча спадщина його концертних програм свідчила про те, що щирість, народжена внаслідок співпереживання поетичного змісту музики хореографічних композицій («Чумарочка») або камерної мініатюри («Подольночка»), чітко простежувалася у створених ним сценічно-театралізованих образах у цих хореографічних творах. У них, зокрема, у танцювально-ігровому образі виступають персонажі, відтворюється їх поведінка і

характер у запропонованих обставинах, а також картини повсякденного життя, котрі були нав'язані балетмейстеру музичним твором, його назвою або навіть текстом пісні («Ой хмелю, мій хмелю»), покладеної в основу створеної композиції. Зрештою в них, як об'єктивно, виступає життя в тих його проявах, у яких воно може бути виражене й відображене пластикою тіла, мімікою, мовою танцю та музикою. А суб'єктивним у цих хореографічних постановках було ставлення митця до подій на сцені, його задум і зображувальні засоби їх втілення в хореографічно-театралізованій постановці («Шевчики»), зумовлені впливом музики [177, 257].

Таким підходом керувалися Павло Вірський та артисти його ансамблю в процесі своєї творчої роботи. Музика значною мірою визначала сприйняття хореографічного твору й ігрової сценічної діяльності. Саме їхня єдність забезпечувала якість нав'язаного театрального образу. Щоправда, інколи траплялися моменти, коли під час його сценічного втілення виконавець стикався з протиріччями між задумом, що виникав у балетмейстера, і практичною можливістю його втілення, як це було в його художній постановці «Миттєвість». У цьому випадку артист намагався мовою танцювальної пластики досягти лише зовнішньої образної подібності, роблячи символічні рухи, які лише візуально нагадували правдивий образ зображуваного персонажа. Проте наполегливість і вимогливість балетмейстера й тривалі відпрацювання численних танцювальних рухів, артистичних жестів і додаткових технічних вправ на репетиціях сприяли досягненню життєво-правдивих дій артистів його театру танцю. Усе це й сприяло створенню довершеного художньо-театралізованого образу, який і бачив глядач у хореографічній міні-виставі.

На основі аналізу методики постановної роботи Павла Вірського в його мистецькому колективі можна виділити три основні стадії виникнення й розвитку сценічної дії та створення художнього образу. Так, перша стадія характеризується впливом життєвих явищ і творів мистецтва, де музика допомагає побачити ці явища в тій художній формі, у яку намагалися втілити їх сприйняття композитор і хореограф та переробити силою своєї творчої уяви.

Саме на цьому етапі постановної роботи фактично відбувається перша «зустріч» балетмейстера з музично-хореографічним твором (піснею або музичним твором). А музика, поетичний текст і навіть назва сценічного твору стають програмою подальших його дій для визначення задуму майбутньої хореографічної постановки та її танцювально-театралізованих образів персонажів («Ой під вишнею» – образи старого залицяльника, дівчини і хлопця). Проте справжнім джерелом виникнення художнього задуму та образу все ж є спогади про життєві враження, які належить відтворити в хореографічно-драматургічній дії вже на сцені. При цьому роль балетмейстера в постановному процесі полягала, насамперед, у тому, щоб збудити у виконавців аналогії між їх уявленнями про життєві явища та задуманими ним музично-поетичними образами персонажів і тим самим допомогти відтворенню сценічно-театралізованого образу хореографічного твору в його цілісному вигляді [177, 258].

Друга стадія характеризується пошуками виразально-пластичних засобів і танцювальних рухів, за допомогою яких артист балету ансамблю повинен був передати танцювально-ігровий образ на сцені. Як зазначалося вище, цей образ складається з різноманітних компонентів, серед яких балетмейстер відшукував саме ті характерні пластичні рухи, міміку й жести, котрі відповідали характеру сценічного героя. При цьому одним з головних завдань було те, щоб виконавець у запропонованих обставинах пройнявся тими почуттями, котрі були закладені в музично-хореографічному творі, і прагнув якнайкраще їх у театралізованій формі образно відтворити під час виступу на сцені.

Зазначимо, що на початковій стадії своєї роботи балетмейстер знаходив потрібні засоби дещо інтуїтивно. Але виникнення синхронно-інтуїтивних дій ґрунтувалося на узагальненні багатьох повторних виконань танцювальних рухів («Шевчики» – чітка робота підмайстрів, які жестами і багатьма повторними рухами відтворюють весь процес пошиття взуття). Інтуїтивність виконання дій та ігрових пластичних рухів не виключала наявності постійної усвідомленості всього того, що відбувається на сцені. Митець, натхненний бажанням створити свій довершений художній твір, намагався віднайти найвиразніші засоби для

передачі сюжету ігрової драматичної дії хореографічного твору, які були б адекватні й музично-поетичному його змісту.

Зрештою остання стадія – це показ у концертній програмі «готової хореографічної продукції», яка є завершеним втіленням танцювально-ігрового образу і всього авторського задуму в цілісному вигляді і що була представлена поціновувачам народно-сценічного танцювального мистецтва. У ній балетмейстер намагається не лише крізь призму народної хореографії допомогти глядачеві краще пізнати культуру й історію українського народу, але й за допомогою театралізованої форми своїх постановок значно розширити межі народно-сценічного танцювального мистецтва.

Безумовно, усі зазначені стадії характеризують процес становлення й розвитку цього виду мистецтва. Зауважимо, що їх диференціація умовна, проте аналітико-теоретичний розгляд творчої роботи над будь-яким хореографічним твором Павла Вірського вимагає такого поглибленого аналізу для осмислення особливостей формування виражальних засобів і мистецьких принципів балетмейстера-постановника у створенні хореографічної драматургії ігрового художньо-сценічного образу. А його високопрофесійна майстерність характеризується саме глибоким володінням комплексом виражально-зображувальних засобів, притаманних не лише хореографічному мистецтву, але й іншим, тісно пов'язаним з ним. Наочно це простежується в тому, як митець оперує цими засобами, розкриваючи художньо-естетичний зміст задуманої ним хореографічної міні-вистави [30, 127].

В усіх танцювальних композиціях балетмейстера завжди були і зміст, і дія, і найглибші психологічні характеристики сценічних образів. І якщо їх драматургія зазвичай буває прозаїчною і поетичною, то Павло Вірський, будучи багатограним у своїй хореографічній пластиці, образності й емоційності, створив неперевершену у сфері народно-сценічного танцювального мистецтва хореографічну драматургію, яка містила ще й театральну та музичну драматургію [81, 38–39]. У композиційно-драматургічній побудові твору чітко простежується процес конфліктного зіткнення пластичних тем та образів, що відкривало нові

можливості для розкриття складних сучасних хореографічних тенденцій, змушувало глядача асоціативно мислити під час сприйняття художньо-сценічного твору.

У постановках митця проста, на перший погляд, танцювальна лексика («Вишивальниці», «Чумацькі радощі») існує поряд з витонченою професійною майстерністю, насиченою драматургією та національною неповторністю, збагачуючи при цьому народно-танцювальними барвами й сучасну пластику. А головне – усе це переломлюється у творчості балетмейстера в заглиблено-психологічну образність, і саме образність, пізнання глибин душі та життя своїх сценічно-хореографічних персонажів були в основі багатожанрової хореографії балетмейстера [177, 260].

У створених Павлом Вірським театралізованих хореографічних постановках відчувалася єдина стилістична спрямованість, почуття міри і добрий смак, що говорить на користь постановника танців і артистів його театру танцю. Крім того, це відповідало високому професійному рівню інших фольклорних колективів, про що неодноразово свідчили відгуки світових балетмейстерів. Виступаючи з концертами на різних континентах, Павло Вірський переймав деякі елементи сучасної пластики, які тонко «вплітав» у свої твори, що сприяло їх естетичному збагаченню (наприклад мінливий, складний, вакхічний образ дівчини-хмелю) [204]. Це, своєю чергою, піднімало на більш високий рівень розвитку українську народно-сценічну хореографію, яка стала взірцем для багатьох танцювальних колективів, зокрема й української діаспори. Тобто новаторство митця криється, передусім, у новизні танцювальної форми, яка набула рис театральності, у збагаченні пластичної мови народного танцю різноманітними виражальними засобами. Балетмейстер тонко відчував специфіку цього виду хореографічного мистецтва не лише в побутовій деталізації, але й у поетичній правдивості створених ним у театралізованій формі музично-хореографічних образів. Уся його хореографічна драматургія являє собою складну систему виражальних засобів (музика, лексика, пластика, жести, міміка, декорації, костюм, освітлення) і прийомів (наростання, нагнітання експресії

динаміки танцю, наростання з поступовим припиненням дії, прийом скульптурності, напливу) утілення змісту художнього твору, несучи глядачам великий заряд позитивного світосприйняття. Крім того, у ній чітко простежується розвиток сценічної дії й танцювальної образності в межах гармонічного синтезу реалістичної драми і романтизму, а створення емоційно колоритних, справді народних образів з віддзеркаленням психологічної правди в їх пластичному вирішенні стало одним з головних складників творчого кредо митця. Вибудовуючи свої хореографічні постановки, Павло Вірський передбачав їх чітку драматургію та в показах намагався досягти високої театральності.

3.3. Театральність і хореографічний симфонізм як принципи розробки мистецької драматургії в сценічній практиці Павла Вірського

Швидкому злету професійного народно-сценічного мистецтва в 60-х роках сприяла поява нових стилістичних форм української народної хореографії, в яких чітко простежувалася театралізація народної хореографії, балетмейстерська творча фантазія яких виводила цей вид мистецтва на новий рівень, де єдність режисера і балетмейстера-постановника дозволяла створювати в образно танцювальній формі цікаві театралізовано-хореографічні вистави. Зокрема, це проявлялося в новій на той час формі – авторському театрі танцю, ініціаторами створення якого були відомі хореографи світового гатунку М. Бежар, І. Мойсеєв, М. Фокин, Л. Якобсон [19; 90; 127; 6, 612]. У процесі його розвитку митець увібрав в себе сучасні ідеї та форми хореографічного мистецтва, переробивши їх відповідно до своїх театралізованих танцювальних постановок. Саме в цей період тривав і процес формування нової естетичної мови танцю.

Творчість балетмейстера Павла Вірського – живий доказ найтіснішого зв'язку народно-танцювального сценічного мистецтва з мистецтвом музичним і театральним. Ці сфери так міцно й органічно злилися в його багаторічній творчій роботі в найкращому танцювальному колективі України, що все зроблене ним в

українській народній хореографії, мало яскраво виражений музично-театральний характер. За весь тривалий період роботи в цьому колективі митець працював з цілою плеядою українських композиторів, створюючи свої найкращі театралізовано-хореографічні твори. Одним з талановитих композиторів-диригентів, які працювали в ансамблі, був І. Іващенко, великий знавець українського народного музичного мистецтва, його інтонацій, котрий чудово інтерпретував твори класиків національної музики, які ставали основою танцювальних мелодій хореографічних постановок балетмейстера. Їхні традиції і мистецькі принципи спільної роботи в колективі живуть і нині та творчо розвиваються митцями, котрі працюють у цьому художньому секторі.

Творча співпраця цих талановитих митців-однодумців у провідному Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України розпочалася тоді, коли нові ідеї постановної роботи й методика музичного оформлення концертних номерів лише перебували на «стадії пошуку». У результаті їхньої спільної праці в прославленому танцювальному колективі було вироблено єдиний виконавський стиль і створено тип музики, побудованої на народних мелодіях, спеціально пристосованої як для розгортання ліричного, так і героїко-драматичного дійства в театралізованих хореографічних міні-виставах Павла Вірського.

При написанні музики до будь-якої художньої композиції або танцювальної мініатюри І. Іващенко, як і інші композитори, котрі працювали в тандемі з видатним балетмейстером-постановником, насамперед, виходив з того, що мелодія до них не повинна бути, за словами Павла Вірського, лише «безликим акомпанементом» або ілюстрацією до того, що відбувається на сцені [219]. Безумовно, подібний підхід до музичного оформлення, незважаючи на всю свою «догідливість», пристосованість до сценічного дійства, завжди буде якимось «чужорідним елементом». Якщо музика написана «без прив'язки» до сценічної дії, котра розгортається згідно із задумом хореографа, на тему, наприклад, відомої пісні «Ой у полі три тополі» (муз. обробка М. Кириченка) або окремих її фрагментів, то така музика може і не сприяти цілісності хореографічного дійства.

У такому випадку її місце, імовірно, – у концертному звучанні симфонічного оркестру ансамблю, а в цьому контексті їй буде, так би мовити, «тісно», тому що йдеться про музику, створену для всієї хореографічно-музичної вистави (в естетико-художньому сенсі), як це видно у творах «Зимова казка», «Про що верба плаче» або «Жовтнева легенда», а не окремих художніх композицій, танцювально-сценічних картинок чи мініатюр. І диригент-композитор як автор музики до хореографічних постановок вів оркестр до усвідомлення логіки музичної думки балетмейстера, завжди прискіпливо вивіряючи інтонаційну та ритмічну точність звучання окремих партій.

Майбутнє українських професійних народно-танцювальних ансамблів Павло Вірський бачив у розширенні театралізації їх хореографічних постановок, в яких, зокрема й за допомогою музики, також більш глибоко розкривався художньо-сценічний образ хореографічного твору з поступовою трансформацією в театри народного танцю, бо національна хореографічна культура – це синтетичне явище. Воно охоплює різні сфери мистецтва, включаючи театральне й музичне, а творчі програми цих колективів мали відповідати цим критеріям, щоб більш емоційно впливати на глядацьку аудиторію. Фактично це явище мало місце в мистецькому житті України, бо де-юре ці професійні танцювальні колективи носили назву ансамблів, а де-факто деякі з них жили за законами театрального жанру, що робило їх виступи більш видовищними в естетичному сенсі з глибокою театральною і музично-хореографічною драматургією. На це звертали увагу й українські мистецтвознавці Г. Боримська, Ю. Станішевський, розділяючи цю точку зору [23, 90; 113, 228].

Павло Вірський вимагав від композиторів, з якими він творчо співпрацював, такої музики до своїх народно-хореографічних вистав в його своєрідному за формою театрі танцю, де виконавцями був весь творчий склад найкращого Державного танцювального ансамблю України. Симфонічний музичний супровід мав бути не лише акомпанементом до пластичних рухів, окремих сценічних мізансцен або відокремленим музичним твором на задану тему для конкретного концертного номера, а органічно вплітатися в авторський

задум балетмейстера і нібито стрижнем проходити через усе цілісне хореографічне видовище театралізованої концертної програми [30, 254; 98, 310]. Вдало знаходячи в музичному вирішенні своїх хореографічних вистав внутрішню експресію, митець немовби через себе пропускав танцювальну ритміку, розуміючи при цьому складнощі завдань, які він ставив перед композиторами. Павло Вірський завжди залишався задоволеним тільки тоді, коли бачив, що «образно-емоціональна структура їх музики органічно зливалася з танцювально-сценічним дійством, відповідала стилю задуманої ним хореографічно-сценічної міні-вистави і була невідривна від його режисерського задуму» [190, 100]. Цьому значною мірою сприяло й те, що на репетиціях ансамблю композитори часто ставали безпосередніми творцями й учасниками постановки, як і балетмейстер та виконавці. Так, зокрема, композитор-диригент І. Іващенко, за спогадами учасників ансамблю, коли був присутнім на окремих постановних репетиціях, сидячи поруч з Павлом Вірським, енергійно дискутував з балетмейстером з приводу деяких музичних нюансів, жваво записуючи підмічені в ході репетиції сценічні тонкощі, щоб потім передати у своєму диригентському мистецтві найтонші емоціональні відтінки пластичної мови артистів балету і зростаючу динаміку танцю.

Високий професіоналізм балетмейстера й артистів балету його мистецького колективу та вимогливість до музики, написаної до його театралізованих хореографічних творів, підняла український народний танець, у якому заворожувала емоційна віддача і майстерність виконання, до небувалих висот у світі, про що неодноразово писала зарубіжна преса під час закордонних гастролей колективу [174]. Це було визнанням зрілості й самобутності таланту Павла Вірського, який завдяки тісній творчій співпраці з однодумцями-композиторами назавжди відмовився від ілюстративної функції музики у своїх концертних виставах, збагативши народно-танцювальне мистецтво створенням нового самостійного творчого компонента, невід'ємного від цілісного поняття хореографічно-театралізованої вистави [175, 53].

У складному й постійно змінюваному світі хореографічного мистецтва балетмейстера «можна простежити магістральні лінії, так би мовити, константи, котрі зазвичай є визначальними. До таких констант варто віднести танцювально-театралізоване дійство і хореографічний симфонізм. При цьому варто зауважити, що ці обидва специфічні поняття об'ємні та багатоаспектні. Вони ніколи не виходять з народної хореографії Павла Вірського, а проблеми хореографічного симфонізму рівнозначущі на всіх етапах розвитку українського музично-балетного мистецтва, об'єднуючи ці дві сфери» [190, 101]. Відповідно до вимог сучасності вони є завжди актуальними, бо помітно збагачують народно-сценічну хореографію України.

Симфонізм як широкоосяжна й основоположна категорія музичного мислення ще більш стверджує свої позиції в процесі творчої співдружності режисера-постановника Павла Вірського з композитором і диригентом І. Іващенком під час їх тривалої роботи в ансамблі над створенням хореографічно-театралізованих концертних програм. Саме в них чітко простежуються плідні ідеї жанрового синтезу. А це, своєю чергою, наводило балетмейстера на думку про офіційне створення в недалекому майбутньому авторського музичного театру народного танцю на базі ансамблю. Ця театральна форма за принципами роботи багато в чому наближалася до студійної, тобто йдеться про становлення такої моделі театру, якої українська нація ще не мала. У ньому започатковуються такі сценічні форми, котрі створюють відчуття гармонії й цілісності сприйняття. Балетмейстер моделює світ своїх сценічних персонажів. Цю свою давню мрію він намагався втілити ще із 60-х років ХХ століття, про що неодноразово говорив у колі свого мистецького колективу і про що писали дослідники хореографічного мистецтва [30, 226; 113, 228]. У ньому, окрім професіональних артистів балету й музикантів з високою філігранною технікою, у яких відчувалося злагоджене звучання всіх інструментів малого симфонічного оркестру, мало бути обов'язково дієве драматургічне співвідношення основних театралізовано-хореографічних образів, їх синтетичне втілення не лише пантомімою, мімікою і символічною мовою пластики тіла, але й засобами

музики, художнього оформлення театралізовано-концертної міні-вистави при повній самоцінності мелодії.

Для досягнення такого синтезу відчутну роль мав би відігравати саме принцип симфонізму, який, на думку Б. Асаф'єва, котрий добре був обізнаний з хореографічним мистецтвом, використовують для більш повного відтворення художнього задуму балетмейстера за допомогою послідовного та цілеспрямованого музичного розвитку дії, що містить у собі інколи не лише протиборство, але й перетворення тем і тематичних елементів хореографічних вистав [13, 49–50].

Танцювальний симфонізм передбачає не тільки організацію багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики, але й різнопланове осмислене життя в узагальнених, полісемантичних і мінливих хореографічних образах, які борються, взаємодіють, розчиняються один в одному, що знову ж таки дуже подібно до симфонічної музики [80, 123]. У цьому контексті треба зауважити, що музичний термін «хореографічний симфонізм» у мистецтві народної хореографії, як і класичної, балетмейстери й хореологи використовують стосовно створення композиційних малюнків і сценічних театралізованих образів масових танцювально-сценічних постановок, і, на думку відомого мистецтвознавця К. Василенка, він є умовним [30, 254]. Це є специфічно-танцювально-композиційні форми (як і в музиці інструментальні) виконання, екстрапольовані у світ почуттів і настроїв героїв театралізовано-хореографічних творів. Вони акумулюють у собі емоційно-когнітивний потенціал театраль-но-хореографічної драматургії, актуалізуючись у площині розгортання певної теми, яка розвивається не лише в сценічних формах, зокрема й художньо оформлених декораціях, національному костюмуванні і навіть світлових ефектів, але й за рахунок хореографічної поліфонізації, яка базувалася на притаманних музичній поліфонії прийомах: «стрета», «обернення», «інверсія», «ракохід» тощо [94, 20–22]. Уже в середині ХХ століття Павло Вірський у своїй постановній роботі звертався до цієї складної сценічної форми, створивши реалістичні жанрові твори, котрі відтворювали волелюбний дух народу, – «Про що верба

плаче», «Ми пам'ятаємо» і «Запорожці», у яких хореографія тісно поєднувалася з елементами театралізації, музикою і художньо-декоративним оформленням [113, 228]. У них простежується тенденція стильового розмаїття із використанням жанрово-гротескових картин і з застосуванням пантоміми, що було характерним для складових українського народно-сценічного танцю.

Усе багатство і різноманітність танцювальних ритмів у цих масових хореографічних творах, що суттєво впливають на темп сценічного дійства і структурно-метричну організацію окремих хореографічних мізансцен, передається насамперед танцювальною пластикою артистів і музикою. Водночас відносна самостійність танцювально-сценічного мистецтва, що активно заявляє про себе в художньо-мистецькому синтезі, який зберігається навіть при найглибшій їх єдності, простежуються і в цьому випадку. При цьому, вважаємо, не можна розглядати народно-сценічний танець лише як просте, зримо вираження музики, що базується на точному «перекладі» музичного ритму в пластичний і буквальному хореографічному переосмисленні мелодії танцювального твору. Його головний сенс має, передусім, за мету – живе втілення мистецтва за допомогою пластики людського тіла як інструмента для відтворення театралізованого образу постановки.

Співвідношення музичного й танцювального ритму в хореографічній композиції можуть бути різними: вони можуть або йти в унісон (збігатися в кожному русі та звуці, наприклад, перші танцювальні пози і кроки в хореографічній картині «Ми пам'ятаємо»), або утворювати своєрідну гетерофонію (солісти й унісонне виконання кордебалету з періодичним незначним орнаментальним прикрашенням, як у танці «Гопак»), чи, так би мовити, у вигляді підголоскової поліфонії (збігаючись в одних моментах і розходячись в інших – «Ми з України» – сольні пари й акомпанемент у «підголосках» кордебалету на півколі), або навіть поєднуватися за принципом поліфонічно-контрапунктичних поліваріантних співвідношень (тобто збігатися лише в основних опорних точках при відносно незалежному перебігу мелодії й танцю, як в одноактному балеті «Жовтнева легенда» в сцені наростання

народного гніву, ненависті й протесту). Тут кожна танцювальна група веде свій пластично чіткий речитатив страждання, з'єднуючи його в спільному багатоголосому «зойкові муки народної».

Зв'язки між окремими елементами музики, танцювального руху і фіксацією пози поступово перетворюються на аналогію між мелодичною та хореографічною фразою, реченням і, нарешті, цілим хореографічним твором. Саме завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного па (від французького – крок) окремий виразний рух, виконаний відповідно до правил класичного танцю, дає змогу сприймати його як закінчений художньо-сценічний витвір. У ньому Павло Вірський наділяє пластику своїх сценічних персонажів найтоншими відтінками емоціонального стану. Функція танцювальної пластики полягає у вираженні почуттів, розкритті образів, що відповідало авторському стилю митця, у якому сценарна і музична драматургія повністю підкоряється хореографії, котра, своєю чергою, багато запозичує від них і без них, фактично, не може існувати в художньо-сценічних постановках. Саме пластика є однією з важливих складових розкриття образного змісту театралізованих концертних вистав.

Варто зауважити, що хореографія і музика споріднені не лише за змістом, але й за формою. Особливості музики проникають як у драматургію, так і в структуру симфонізованого народно-хореографічного твору, що базується на спорідненості окремих танцювальних форм з формами симфонічного розвитку музики. Зокрема, це наочно простежується в одноактних балетах «Про що верба плаче», «Жовтнева легенда», «Казка про любов», «Катерина», хореографічних картинах «Ми пам'ятаємо» тощо, у яких митець використовує такі умовні для народної хореографії прийоми хореографічного симфонізму, як перекличка-повтор, хвиля, басо-остинато, підголоскова поліфонія, збільшення-зменшення, запізнювання, узгоджений контрапункт, котрі властиві й музичним симфонічним формам. Саме за допомогою них ефектно посилюється технічний, художній або навіть драматургічний бік певного театралізовано-хореографічного дійства [211]. Підтвердженням цього можуть слугувати слова реформатора балету Ж. Новерра, котрий влучно характеризує значення музики для хореографічного твору,

справедливо вважаючи, що музичний супровід являє собою або повинен являти своєрідну програму, котра визначає та зумовлює пластичні рухи й акторську гру кожного танцівника, який, виробивши концепцію художньо-сценічного образу, своєю високою виконавською майстерністю ніби «ліпить» за допомогою складної лексики танцю, міміки й пластики сценічно-театральний образ свого персонажа, передаючи художній задум балетмейстера-постановника і роблячи його дохідливим та зрозумілим для широкої глядацької аудиторії [96, 118]. Усе це й викликає підвищений емоційний сплеск асоціацій у глядачів.

Танцювальний симфонізм у творчості Павла Вірського як частина живого творчого процесу являє собою велику художню й естетичну цінність. Найкращі його зразки («Чорне золото», «Жовтнева легенда») відображають багатобарвне і складне життя людей, і саме крізь призму елементів симфонізму глядачі, можливо, краще могли розгледіти і зрозуміти внутрішній емоційний стан сценічних персонажів, їх взаємостосунки з оточенням. До цього експерименту, до цієї проблеми, яку вирішує класична хореографія, Павло Вірський звернувся одним з перших в Україні і довів, що принцип балетного симфонізму починає знаходити гідне місце в його народній хореографії і може бути представлений у широкому симфонічному розвитку.

Про танцювальне симфонічне втілення цієї ідеї свідчить художньо-сценічна композиція «Про що верба плаче» на музику І. Іваценка, у якій балетмейстер намагався відшукати особливі форми художньої виразності, що відповідають глядацьким запитам. Формуються різноманітні задуми жанрових побудов концертних номерів, хореографічних композицій і сценічно-театралізованих картин, старанно вивіряються характерні прийоми та принципи музичного оформлення сценічних постановок.

Симфонічне інструментування народних мелодій у виконанні оркестру ансамблю, висока техніка звучання – усе це сприяє передачі різних емоційно-психологічних переживань сценічних персонажів. У жанрових хореографічних сценах «за персоніфікованим художньо-сценічним образом закріплюються характерні інтонаційні барви і обертання так званіми лейтхарактеристиками»

[190, 102]. Кожна хореографічно-театральна картинка («Ляльки», «Подоланочка», «Чумацькі радощі») стверджує свою ієрархію музичних виражальних засобів і форм, надаючи художньо-пластичному образу своєї палітри, у якій контрастний душевний стан підкреслює різноманітні сторони поведінки персонажів. При цьому музика нібито відшукує прямі зв'язки зі створеним художньо-сценічним образом, доповнюючи його характеристику. Крім того, вона підтримує неповторність гармонії, притаманну українській музиці взагалі, перекидаючи місточки із сьогодення в минуле. Сучасне «переживання» музики «воскрешає», сценічно реконструює давнину, постійно нагадуючи про неї. Важливо підкреслити, що ідейне спрямування й тематичне наповнення кожної хореографічної постановки, створеної Павлом Вірським, мали також і важливе просвітницьке значення, впливаючи на вибір музичного матеріалу для його театралізовано-хореографічних міні-вистав.

Творча співдружність балетмейстера і композитора вела до професійного зростання кожного з них, дозволяючи краще оцінити певні художні прийоми й засоби використання музичних компонентів. Поряд з простими, на перший погляд, рішеннями форми музичного матеріалу у творчих задумах славетного митця поступово з'являлися більш складні, симфонізовані постановки (лірико-драматичні «Зимова казка», «Катерина», героїко-хореографічна картина «Ми пам'ятаємо» й танцювальна картинка «Хміль»), які свідчили про розуміння нової стадії розвитку та необхідності трансформації народно-сценічної хореографії України. У розгорнутій формі симфонічного танцю послідовно розвивався хореографічний образ.

Тенденція синтезу танцювальної, театральної та музично-драматургічної тканини хореографічного твору як однієї з найважливіших складових елементів в самобутності будь-якої сценічної постановки та її художньої цілісності все частіше, починаючи із 60-х років минулого століття, простежувалася у творчості видатного майстра української народної хореографії. Саме в підході до вирішення цієї проблеми, котра охоплює цілу низку питань, віддзеркалюється, як правило, і своєрідність творчого почерку, і ступінь новаторства автора

хореографічно-театрального дійства. Безумовно, що, працюючи над синтезом танцювальної й музичної драматургії, балетмейстер-постановник повинен був завжди чітко уявляти суть, творче зерно, з якого сформується вся хореографічно-образна міні-вистава в його авторському театрі танцю [175, 49].

Одним з основних напрямів жанрових зв'язків танцювально-музичного мистецтва в народній хореографії Павла Вірського, котрі визначали його суттєві стилістичні особливості, було, передусім, різке збільшення можливостей досягнення цілісності музично-танцювальної композиції, що було здавна властиво симфонічному циклу. Шлях до нового лежав на перетині академізованої народно-сценічної та класичної хореографії зі сферою інструментальної музики малого симфонічного оркестру Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. Фактично хореографічний і музично-інструментальний цикл являють собою симбіоз народно-танцювального мистецтва та звучання симфонічного оркестру. Це органічне поєднання, зумовлене тісним взаємопроникненням танцювального й інструментального «письма», має суттєві наслідки структурно-композиційного характеру. Отже, введення всесвітньовідомим балетмейстером-«народником» симфонічного оркестру в структуру творчого процесу дало відчутний поштовх для переосмислення та значного розширення виразності й технічного потенціалу музичних засобів танцювального жанру. Оскільки саме завдяки цьому з'явилася можливість досягти іншого рівня музично-концептуальної єдності циклу, варто зосередити увагу на розгляді нових елементів танцювальної і музичної мови й окремих питань композиції [175, 46].

Тема симфонізму у творчості Павла Вірського – складна і багатопланова. У ній багато аспектів, що потребують спеціального окремого дослідження поза межами нашої наукової праці. Тому спробуємо розглянути лише деякі тенденції розвитку танцювального симфонізму у творчості балетмейстера за період його роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України. Одним з важливих результатів синтезу хореографічного й музичного мистецтва було встановлення нової системи взаємозв'язків між ними, при якій роль музики

у формуванні пластичної образності сценічного дійства суттєво зростає. А це, своєю чергою, інколи навіть призводить до зміни організації всієї тканини хореографічної міні-вистави. Симфонічний оркестр бере на себе функцію традиційного супроводу танцювально-сценічного дійства в розкритті тематики театралізованої хореографічної постановки. Проте це вже є якісно новий тип музичного супроводу, який набуває настільки всеосяжного потенціалу, що може трактуватися як автономний і водночас взаємодоповнювальний фактор хореографічного творення, рівноцінний за своєю значущістю й роллю в процесі драматургічного розвитку дії.

Основною функцією музично-інструментальної партитури, створеної для малого симфонічного оркестру, стає формування тонко нюансованого психологічного тла хореографічної постановки, яке досить чутливо реагує на зміни відтінків висловлених мовою танцю емоцій її сценічних персонажів. Це нібито звукова матеріалізація конкретної чуттєво-емоційної гами, закладеної в поетичну канву художньо-сценічного твору хореографа. Засобом досягнення цієї виражальної якості є особливе ставлення до тембрового аспекту звучання, а саме – широке використання тембру як конкретно виділеного звукового сигналу-символу, здатного викликати певні емоційні реакції сценічних персонажів, алюзії, образно-семантичної асоціації [175, 47]. Це дає підстави трактувати, що симфонічний оркестр танцювального ансамблю є своєрідним психологічним індикатором і водночас дієвим засобом сценічно-рольової сюжетної орієнтації як артиста-танцівника, так і глядача. Технічна проблема найчастіше вирішувалася таким чином: партія музичного супроводу будувалася чи у вигляді поліфонічного розвитку комплексу елементів танцювальної мелодії, або із застосуванням витриманих упродовж тривалого часу акордово-гармонічних комплексів (за принципом органного пункту). Вони створювали своєрідне темброво підсилене «звукове середовище», тобто тло, на яке балетмейстер накладав танцювальну мелодію (прийом хореографічного симфонізму – «бас-остинато» в одноактному балеті «Про що верба плаче» в сцені війни чи в «Запорожцях» у вправах зі списками). Безумовно, що названі вище способи структурування музично-

сценічного часу й простору новими засобами фактурного викладення є лише універсальною схемою, яку найчастіше застосовували в масових театралізовано-хореографічних композиціях Павла Вірського і які потребують додаткового вивчення в межах окремого дослідження.

Одночасна поява в сценічній композиції декількох солістів-танцюристів сприяє активізації театральних драматичних елементів у хореографічній постановці. У цьому сенсі танцювальна мініатюра як жанр, якому традиційно властива деяка театральність музично-хореографічного дійства, безумовно, мала вплив на всю хореографічну архітектуру концертної вистави. А участь у ній чоловічих і жіночих солістів ансамблю, окрім можливостей їх колористичного зіставлення, дозволяє персоніфікувати театралізовані образи, представлені в хореографічних картинках, як символічною мовою танцювальної пластики, так музичними й іншими засобами. Крім того, наявність декількох сценічно-образних героїв хореографічних композицій збільшує можливості контрасту, ускладнює роль музично-симфонічного супроводу, посилює його образно-виразну «автономність», при цьому досягається високий рівень танцювально-музичної сценічності, де наскрізний розвиток тематизму в музичній частині сприяє цілісності всієї театралізованої хореографічної композиції. Цікавим прикладом можуть слугувати хореографічні постановки «Подольночка» і «Чумацькі радощі», які свідчать про високий рівень українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Збагаченню його композиційних і драматургічних можливостей принципами музично-симфонічного оркестрового звучання дозволяє виокремити ще й такі напрями жанрової синтезу в хореографічних міні-виставах, як, зокрема, «урочисто-етнографічний» («Добрий вечір»), «обрядово-фантасмагоричний» («Червона калина»), «традиційно-карнавальний» («Новорічна метелиця») у постановці українського майстра народного танцю. Навіть візуальний аналіз цих хореографічних творів дозволяє, з одного боку, визначити деякі загальні особливості сучасного розвитку народно-сценічного танцю, а з іншого – дати відповідь на раніше поставлене питання про роль тенденцій симфонізації й театралізації танцювальних композицій і

сценічних картин у процесі жанрової еволюції української народної хореографії Павла Вірського [175, 53].

Вочевидь, що саме процес жанрового синтезу, який так властивий сучасній музичній творчості в цілому, не лише здійснив глибокий вплив на загально-стильові риси національної хореографії, але й послугував висхідним імпульсом для формування українського народно-сценічного танцювального мистецтва в самостійний жанровий різновид, який повною мірою заявив про себе в авторському театрі танцю Павла Вірського. Усе це й дає підстави констатувати домінуюче значення тенденцій симфонізації і театралізації в динамічному розвитку народної хореографії митця. Реальність дій цих тенденцій, які безпосередньо були втілені в процесі жанрового синтезування, відкриває настільки широкі перспективи, що шлях подальшої еволюції жанру лежить саме в цьому напрямі, обумовлюючи інтенсивний розвиток у творчій практиці українських композиторів, музичні твори яких були використані в народно-сценічних танцювальних постановках Павла Вірського. У них чітко простежується й хореографічна поліфонія, у якій, зокрема, «особливого значення набуває збільшення хореографічного малюнка в його масових сценічних постановках, що відбувається завдяки виконанню танцювальних рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі» [30, 253–255].

У хореографії за допомогою певного підбору пластичних рухів, танцювальних комбінацій, темпоритму й інших технічних засобів цього мистецтва відтворюються також і різноманітні настрої сценічних персонажів, подібно до того як, наприклад, у музиці при поліваріантно-комбінаторному поєднанні конкретних звуків та інтонен (як найпростіших елементарних складових інтонаційного розвитку, структурованих у певних метроритмічних формулах) створюються певні мелодії з притаманним їм ладовим нахилом (мажор або мінор) і тонально-висотним розташуванням. Як і в музиці, у хореографії настрої танцю може певною мірою передаватися лініями, позами, темпоритами й різноманітними комбінаціями пластично-танцювальних

композиційних візерунків, як, наприклад, в одноактному балеті «Жовтнева легенда» (мал. 3.13).

Розглядаючи організацію музичного вирішення концертно-театралізованих програм Павла Вірського, наголосимо на деяких принципових питаннях, суттєвих у реалізації його творчих задумів. Зокрема, одним з головних, безумовно, є взаємостосунки музики, хореографії й театру, їх органічна єдність при здійсненні режисерсько-балетмейстерського задуму. При цьому варто звернути увагу на те, що у формуванні художньо-образної побудови хореографічних творів все більше зростала роль танцювальної музики, яка, на думку Ж. Новерра, «не лише підсилює і визначає рухи і танцювальну пластику та гру артиста балету, послуговуючи характеристикою сценічного середовища дії, але й бере активну участь у вирішенні як локальних, так і наскрізних емоційно-змістовних завдань» [97, 127]. Однак не зміна ролей, не особливості включення того чи іншого музично-звукового елемента становить специфічне формування музичної палітри театралізованих хореографічних номерів Павла Вірського. Це візуально чіткіше простежується в музичному вирішенні хореографічної композиції («Червона калина») чи театралізованої мініатюри («Ой, під вишнею»), або інших художніх постановок цієї цілісної концертної програми, які сприймаються як органічне ціле, що не механічно об'єднує різноманітні співзвуччя, завдання яких виразніше викарбувати конкретний театралізовано-сценічний образ (наприклад образ писаря-залицяльника), а як органічний і природний розвиток єдиного віддзеркалення сценарно-композиційного плану хореографічної міні-вистави.

Саме синкретична взаємопов'язаність музичної партитури (і відображених у ній просторово-часових вимірів музичного розгортання) з хореографічною драматургією й розкриває сутність одного з основних напрямів новаторських пошуків Павла Вірського. У різноманітних хореографічно-образних партіях у тісній взаємодії з композитором і диригентом робиться акцент на важливі складові загального музичного вирішення хореографічного твору. Наочно це простежується в театралізовано-хореографічній міні-виставі «Запорожці», у якій

рівномірні удари та звуки литавр симфонічного оркестру ансамблю в першій частині хореографічної картини задають тон войовничому настрою козацького війська. Подібне явище можна спостерігати й у хореографічній картині «Шевчики», у якій виробничий процес у майстерні передається звучанням ударних інструментів, а окремі специфічні звуки при цьому відтворюються звучанням баяна. При цьому не можна обійти увагою й хореографічну мініатюру «Чумацькі радощі», де веселий настрій сценічних героїв передається філігранним звучанням сопілки, яка супроводжує кожний сольний танець чумаків. Але в цьому випадку не стільки навіть сама музична фраза, а передусім характер її виконання виявляється вирішальним для усвідомлення сценічного конфлікту хореографічної постановки.

Цікавою балетмейстерською знахідкою була передана конфліктна протидія персонажів, зокрема в хореографічній міні-виставі «Хміль», і виникає вона з протиріччя інтонаційної інтерпретації музичного тексту різними сценічними героями. Музична обробка відомої пісні «Ой, хмелю ж мій, хмелю» вже не просто вказує на характер сценічних героїв, їх взаєностосунки, але й відкриває важливий бік тогочасної епохи й особистості. Вона нібито повертає сучасного глядача в минуле, порівнює із сьогоденням, фіксуючи непередбачені життєві ситуації й емоційно відгукує у їх серцях.

Загальновідомо, що пісня, як у житті, так і в мистецтві народно-сценічної хореографії, часто породжує спомини, що й спостерігається в згаданому вище хореографічному творі. Це вдало використовував Павло Вірський, створюючи й інші свої театралізовано-хореографічні композиції. Зокрема, цей режисерський прийом було застосовано в таких масових сценічних полотнах, як «Запорожці» та «Ми пам'ятаємо», у яких вся історія героїчної долі народу була філігранно відтворена артистами його мистецького колективу саме через «симфонізацію» пісенної мелодії у виконанні оркестру ансамблю. У названих творах симфонізація поставленого твору була художньо виправданою й чітко відповідала атмосфері подій тих нелегких для країни років. А злиття двох рядів –

зображального і музичного – у цих хореографічних постановках мало неабиякий емоційний вплив на широку глядацьку аудиторію [175,53].

Традиції танцювального симфонізму, започатковані ще в класичних балетних спектаклях на оперній сцені в попередні роки, Павло Вірський вдало використав у народно-сценічній хореографії свого авторського театру танцю. Митець чітко відчував потреби часу, постійно висуваючи новаторські ідеї симфонізації українського народно-сценічного танцю у своїх хореографічно-театралізованих постановках. У роботі над моделюванням театралізовано-хореографічних образів він використовував весь наявний комплекс пластичної виразності та пантоміми, які є стрижнем технічного арсеналу кожного артиста балету його творчого колективу.

Вводячи прийоми симфонізму в народно-хореографічне мистецтво, Павло Вірський намагався розширити межі української народної хореографії, поєднати накопичений досвід української танцювальної культури минулого і сучасності. У хореографічній симфонізації його складних сценічних постановок не просто реконструюється час, а нібито відроджується історичне минуле, тобто те, що повинно зберігатися й передаватися з покоління в покоління. Це вдалося йому не лише завдяки мистецтву хореографії, але й тонкому музичному нюансуванню і художньому оформленню вистави, які надавали сценічній постановці особливої видовищності [175, 54].

Загальне симфонічне звучання у відтворенні сценічних подій гнучко розгортає єдиний потік різноманітних імпульсів, що впливають на сприйняття цілісності зримих хореографічних композицій. І в тих випадках, коли митець, звертаючись до постановки як великих художніх композицій, так і камерних мініатюр, частково залежить від першоджерела, він зазвичай використовує прийоми симфонізму й сучасного розуміння музично-хореографічної образності. Відчутну роль у цьому відіграє не тільки музичний матеріал, але й характер його виконання та інструментування. Свідченням цього є художня композиція митця «Сестри», у якій саме прийоми хореографічного симфонізму надають певної символічної образності, відтворюючи авторський задум балетмейстера, а також,

нібито фіксуючи звукову атмосферу часу, прагнуть якомога об'єктивніше передати це глядачеві. При цьому варто додати, що це звукове середовище «всевладне і навіть всепоглинаюче, бо може форсувати музичне звучання, здійснюючи образ звукової агресії, чи навпаки. На межі звукового сприйняття і в контексті із задумом несподівано виникає музична “пауза”, а потім звучить, нібито народжуючись, мелодія» [190, 105]. Цей емоційно-образний момент відчують глядачі, котрим здається, що перед ними відкрився інший світ – світ спокою та гармонії, що передається крізь призму пластичних рухів, міміки і жестів артистів балету, задіяних у цій міні-виставі.

У симфонічно-хореографічних творах Павла Вірського танцювальна лексика й музика утворюють органічний зв'язок, який є запорукою реалізації цілісного художнього задуму балетмейстера. Активність сприйняття музичних інструментовок, їх певна спрямованість обумовлені бажанням допомогти почути «перешкоди», які іноді трапляються в реальному житті людей. Разом з композиторами балетмейстер постійно експериментує в рішеннях і веде пошук, у якому намагається знайти шляхи подальшої симфонізації танцю при створенні театралізовано-сценічного образу, враховуючи при цьому можливості української народної хореографії.

Ці експерименти підкреслюють важливість і необхідність ще на етапі авторського задуму звертати увагу на музичне вирішення хореографічних постановок, що допомагає балетмейстеру більш виразно втілити свої задуми в створюваний ним художній витвір, бо, як відомо, замало вибудувати наскрізну дію сценічних персонажів, окремі мізансцени чи загальне музичне вирішення майбутнього твору – варто на повну силу відчувати подих часу. Цей важливий принцип завжди був суттєвим у багаторічній творчості митця.

Добре обізнаний з творчою роботою багатьох фольклорних колективів світу, митець бачив великі потенції симфонізації танцювального мистецтва, яка має можливість ліпше відобразити як живу звукову, так і образно зриму тканину того часу, де відбувається сценічна дія. А досягалося це тільки тоді, коли з першого танцювального руху музика ставала не простим додатком, не

ілюстрацією, як наголошувалася раніше, до розгортання зображуваної на сцені дії, але й була суттєвим елементом спільного задуму композитора, балетмейстера й художника.

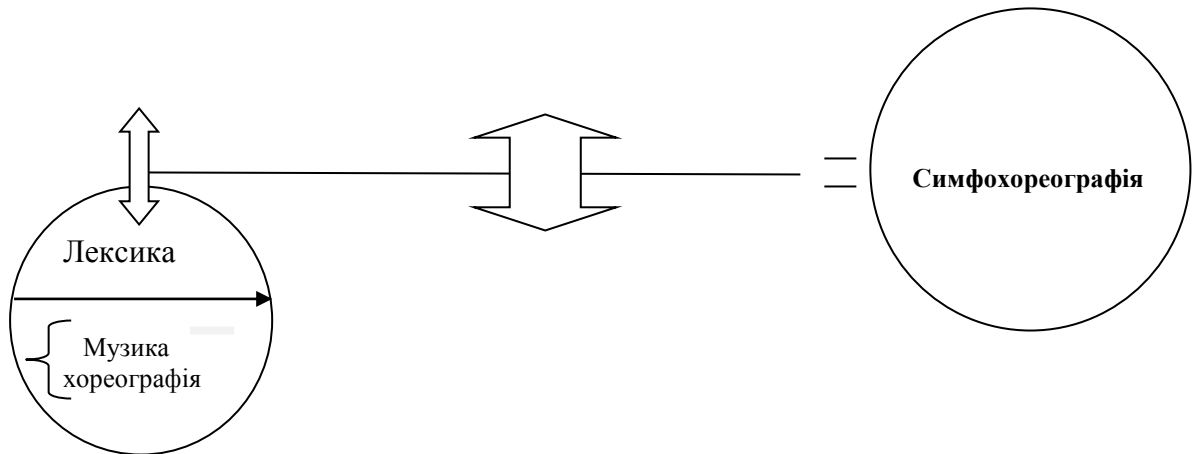
Усі, хто добре був обізнаний з творчістю митця, не мали сумніву в тому, що симфонізовані масові постановки Павла Вірського були побачені та почуті ще на стадії їх авторського задуму, у так званій літературній основі композиційного лібрето, у цілісно-образній системі, де й проблема музичного втілення задуму балетмейстера-постановника вже була не формальною ланкою. Але симфонізація ускладненого хореографічного твору, вдале інструментування, гармонійність музичного сприйняття ставали суттєвим компонентом лише в тому випадку, якщо з першого кроку відтворювалося не тільки емоційне, але й змістове навантаження. Для досягнення цієї мети митець добивався того, щоб із самого початку, на рівні композиційного сценарію були чітко розподілені «ролі» між усіма складовими елементами хореографічної симфонізації (про що говорив Б. Асаф'єв) та був зрозумілим діапазон і функціональні ареали кожного з компонентів [14, 49]. Саме це наочно простежується в таких художніх композиціях, як «Ми з України», «Червона калина» й ін., які є одночасно потужним акумулятором естетичних цінностей і засобом патріотично-виховного впливу на широку глядацьку аудиторію.

При цьому не можна обійти увагою й те, що не існує й не може бути єдиних канонів, бо окремий танцювальний рух або міміка, чи навіть пантомімічний пластичний жест можуть бути засобом емоційно-психологічного завдання, виконувати символічну чи іншу функцію. В окремих випадках аналогічне завдання бере на себе й музика, як це простежується в художній композиції «Про що верба плаче», у якій це відбувається через усунення або контрапунктичне співвідношення, а може, навіть і відбуватися взаємодією однакових за характером музично-танцювальних елементів, як це спостерігається в хореографічному творі «Ми пам'ятаємо». Крім того, у ній при проведенні головної теми хореографічної композиції, як і побічних тем, турбота про

оркестровку й динамічну єдність усіх художніх засобів залишається найважливішою.

Проблема відображення композиційного сценарію в музичному супроводі полягає в тому, що ще на літературній стадії написання лібрето задіяними є переважно сюжет, опис танців, окремих епізодів хореографічних картин, дуетів і характер їх виконання. Першочерговою для балетмейстера, безумовно, є зображальна частина – перенесення словесного опису в зриму реальність хореографічних мізансцен. Створення композитором певного музично-хореографічного твору і його інструментування значною мірою програмується тісною різновекторною взаємозалежністю, яка є результатом інтерактивного синтезу двох рівноправних концепцій – балетмейстера-постановника і композитора. На цьому етапі доцільною є взаємна кореляція сценографічної концепції та відповідного до неї музичного ряду, котра в ідеалі мала б створити цілковиту відповідність сценічно-візуального та музичного образу – і навпаки. На цьому етапі можлива тільки правка, уточнення, а музика лише «підлаштовується» до балетмейстерського задуму. У таких випадках дуже важливо, коли композитор під час постановки хореографічного твору знаходиться поряд з балетмейстером, а інколи навіть бере на себе функцію акомпаніатора, накреслюючи якісь окремі музичні фрагменти («рибу»), які увійдуть в основу симфонізації новоствореного хореографічного твору. Такими принципами керувався Павло Вірський, працюючи, наприклад, з композиторами І. Іващенко, Л. Колодубом, А. Хелемським, Я. Лапинським, А. Мухомою й ін., що сприяло створенню високоякісних хореографічних творів, які здобули світове визнання. Спираючись на окремі мелодичні (інтонаційно-ритмічні) формули, балетмейстер досить часто оперує принципом поліфонічної, а певною мірою полісемантичної побудови «танцювального тексту», що свідчить про глибоке сприйняття ним симфонічної партитури («Запорожці», «Гопак») [30, 220–221]. Розглянуті закономірності зобразимо схематично, наочно розкриваючи специфічний термін «симфохореографія».





Про значення музики в народженні хореографічного твору неодноразово підкреслювали багато видатних хореографів. Зокрема, Ж. Новерр писав, що між музикою й танцем існує найтісніший зв'язок, а тому для балетмейстера буде корисно, якщо він буде добре обізнаний із цим синкретичним мистецтвом на практиці, бо це завжди буде надавати йому можливість чіткіше висловлювати композиторові та диригентові своє авторське бачення розгортання сюжетної лінії лібрето. Гарна музика, на думку хореографа й теоретика балету, повинна була не тільки «живописати», але й «промовляти». Відгукуючись на неї, танець постає своєрідним відлунням, що слухняно повторює слідом за музикою все те, що вона промовляє мовою звуків [97, 118]. Тому й не дивно, що успіх майбутньої театралізовано-хореографічної постановки криється саме в синтезі композиторської та балетмейстерської творчості, а музика, що написана для конкретного хореографічного твору, чітко відповідає єдності їх задумів. При цьому вона не служить якимось ілюстративним завданням, а безпосередньо включається в драматичний розвиток сценічної дії, беручи на себе важливі емоційно-змістові навантаження. У середині цілісного задуму наперед визначаються взаємозв'язки різних звукових елементів, а також ті моменти, коли перехід на новий ступінь емоційної напруги досягається заміною, причому заміною підготовленою (заздалегідь передбаченою) одного звукового елемента іншим. У подібних випадках Павло Вірський мав справу вже не з одним, легко виокремленим із загального комплексу елементом, а з певною системою, де кожна одиниця – чи то музика, чи хореографічний малюнок, або навіть окремий

пластичний рух, чи жест – отримує тлумачення симфонізації танцю в запропонованій постановці [99, 35–37]. При цьому не сума компонентів, де кожен своїми окремими ознаками доповнює, уточнює чи ілюструє суміжні з ним за напрямом або контрастом, а певний єдиний потік симфохореографічного бачення, де, так би мовити, «чисті» ролі кожного компонента трансформуються, набуваючи образно-симфонічної партії, і поглинаються єдиним рухом, що відповідає загальній драматургії, тобто цілісній авторській концепції.

Отже, саме симфонізація народно-сценічного танцю зі своєю поліфонічною структурою художнього образу дає той синтез, на основі якого й розвивається українська народна хореографія Павла Вірського. Численними засобами відображення та впливу в складній структурі синтетичного художнього цілого театралізовано-хореографічних вистав завжди керують сформовані правила театрального жанру, при якому окремі хореографічні мізансцени, картинки й акти об'єднані єдиним цілим, в основі якого простежується музично-хореографічна драматургія [31, 92]. Керуючись саме цим, митець особливу увагу приділяє пошуку взаємозалежності всіх виражальних художньо-сценічних засобів, уточнюючи їх у «симфохореографічному» контексті. Це проявляється не лише в несподіваності та новизні функціонування музично-звукових елементів хореографічних міні-вистав, але й у симфохореографічному виконавському віддзеркаленні, де відкриваються їх неабиякі замасковані (інколи на рівні образної мімікрії) специфічні можливості та закладений у них поліфонічно-семантичний потенціал.

Павло Вірський створював особливу атмосферу, необхідну для творчого процесу, яка виникала з окремих деталей життєвої реальності. Кожний фрагмент хореографічного твору вже на першій стадії постановки будь-то балетного спектаклю, чи театралізованої художньої композиції, або мініатюри митець відточував до найменших дрібниць («Катерина», муз. І. Іващенко). Відшукуючи та збираючи все найкраще з хореографічного «арсеналу», він періодично звертався до першоваріантності літературного джерела. До цих творчих пошуків часто-густо долучалися відомі композитори, музиканти й художники-

оформлювачі. Працюючи з ними, Павло Вірський з метою втілення свого авторського задуму ставив їм конкретне завдання, враховуючи творчу індивідуальність кожного з них. У результаті такої співпраці з ними симфонізований народно-сценічний танець з його поліфонічною основою, головними та побічними темами, лейтмотивами, контрапунктами для балетмейстера-постановника виявився «землею обітованою». У танці реальні життєві процеси дійсності трансформувалися на сцені в театралізованій формі та «перевтілювалися», і тоді повсякденно-побутове, буденне з'являлося в новій багатожанровій якості, маючи художньо-емоційне забарвлення. Давній пласт народної культури перетнувся з вимогами сьогодення – і в результаті творчої співдружності балетмейстера-постановника, композитора та диригента оркестру з'явився симфонізований народно-сценічний танець, сповнений складної хореографічно-композиційної побудови. Балетмейстер-постановник інтуїтивно шукав шляхи, формуючи особливий тип народно-хореографічної міні-вистави, де поряд зі сценічними персонажами «першого плану» («Зимова казка», «Весілля на Україні»), були й сцени «другого плану», які він показував масштабно та образно («Чорне золото», «Червона калина»).

Уславлений митець прагнув у різноманітних композиційних формах танцю, органічно вводячи в них основних сценічних героїв, розкрити нове, до цього часу ніким з його «сучасників-народників» не використане симфонічне «бачення» українського народно-сценічного танцю. У своїх постановках він намагається засобами музичної драматургії розкрити загострення драматизму сюжетних ліній, конфліктних ситуацій для відтворення психологічно-образного стану сценічних персонажів театралізовано-хореографічних постановок («Жовтнева легенда», «Зимова казка»). Музика вносила бурхливу хореографічну стихію в сценічні постановки, була засобом оновлення стародавніх українських традицій, приваблюючи своєю дієвістю і змістовністю [175, 50]. .

Великий майстер сцени всією сутністю своєї балетмейстерської творчості, символічною мовою танцю розкривав душевний стан героїв у таких художніх постановках, як «Про що верба плаче», «Ми пам'ятаємо», котрі заклали міцний

фундамент української народно-сценічної симфонізації танцю [30, 255]. В них Павло Вірський, звертаючись до важливих проблем сучасності і драматичних конфліктів, запропонував досить широкий діапазон взаємодоповнюваних сюжетних ліній, які знаходили своє симфохореографічне віддзеркалення в його сценічних міні-виставах. Симфонічна оркестровка музичного супроводу кожної з них допомагала розкриттю окремих сценічних ліній, а в разі необхідності – їх загальному об'єднанню, як це можна побачити в симфонічно-драматичній хореографічній композиції «Запорожці».

Домагаючись композиційної та стилістичної досконалості, митець відшукує точні й правдиві кульмінації в розвитку дії танцювальних номерів, прагнучи до граничної чіткості думки та виразності й простоти сюжету, прикладом чого може слугувати його сценічна постановка «Казка про любов». Симфонізація танцювальної музики в цьому творі відкривала й розширювала діапазон можливостей народно-сценічної хореографії за рахунок освоєння природної специфіки її побудови.

Подальший розвиток національної народної хореографії без таких зв'язків був неможливим. Музика й симфохореографічне вирішення композиційних побудов усіх масштабних постановок є прикладом не лише новаторської роботи талановитого постановника, але й високої артистичної образності виконавців. Саме завдяки цьому українському балетмейстеру вдалося театралізувати самотній фольклорний танець, перетворивши його в органічну складову хореографічної міні-вистави, про що неодноразово писала преса багатьох країн [174].

Павло Вірський набагато випередив світову практику, запропонувавши різноманітні варіанти побудови симфохореографічної драматургії в народній хореографії («Катерина», «Миттєвість»). Його творчі здобутки відкрили ще один пласт національно-хореографічної культури. Освоєні сюжети дійсності балетмейстер відтворював у формах традиційного музичного театру танцю, передачі емоційно-психологічних переживань сценічних персонажів символічною мовою танцю. Реальні життєві процеси, зокрема трудові, соціальні й історичні,

переплітаються і театралізуються, створюючи основу для народження середовища й творчої атмосфери, яка базується на правомірності використання прийомів симфонізму в музично-хореографічному мистецтві [109, 57].

Настійливі творчі пошуки Павла Вірського ствердили основні напрями симфонізації української народної хореографії, у якій чітко простежуються музично-хореографічна драматургія як основа авторського задуму, поліфонічність танцювального малюнку, контрапунктивність хореографічних діалогів. Ці напрями і їх реальна взаємодія були перевірені в художній практиці митця під час його роботи в танцювальному колективі з артистами балету і дали яскраві взірці народно-сценічної симфонізованої хореографії. Завдяки самій природі симфонізму у відомого майстра сцени народилась ідея одноактних балетів (наприклад «Казка про любов», «Жовтнева легенда»), у яких вирішення життєвих проблем людської долі становило підвищений інтерес глядацької аудиторії. Щоправда, проблеми, котрі виникали при сценічній постановці симфонізованих народних танців, мали два суттєвих аспекти: перший, завдяки якому розширювався діапазон виконавських можливостей артистів Державного заслуженого академічного ансамблю народного танцю України за рахунок використання елементів театралізації; і другий, коли, відшукуючи режисерсько-постановні авторські ідеї, котрі сприймалися народно-хореографічним мистецтвом, спостерігалось збагачення його завдяки залученню до постановок не лише ускладнених елементів традиційно-ігрової культури, але й танцювального симфонізму («Червона калина», «Добрий вечір»).

Крім того, балетмейстер відчував, наскільки необхідна для успішного авторського здійснення задуму змістовно-образна танцювальна музика і наскільки вона здатна вирішити важливі виражальні завдання режисера-постановника, поставлені перед виконавцями хореографічно-театралізованого дійства. Так, відтворюючи у своїх танцювально-сценічних постановках історичні події із життя українського народу («Запорожці», «Жовтнева легенда»), хореограф шукав внутрішній відгомін історичних і сучасних проблем. Саме для цього митець звертається до симфонічного жанру, драматичний характер якого

дозволяє чіткіше підкреслити пафосну, патетичну ідею, відкрити нові засоби взаємодії музики й візуального відображення при створенні сценічних образів у хореографічно-композиційних постановках [175, 53].

Вибудовуючи сценічно-хореографічні форми під час постановки композицій і мініатюр, балетмейстер, спираючись на багатючі етнографічні традиції, враховував специфічні регіональні й локальні особливості не лише кожного народного танцю, а навіть окремого танцювального руху для створення театралізованого образу («Коломийка», «Червона калина»).

У програмі танцювального колективу видатного митця знайшли своє віддзеркалення новаторські ідеї української народної хореографії, над розробкою яких Павло Вірський працював багато років. Зокрема, у ній широко використовується національна народна обрядовість як спосіб художньої інтерпретації й подачі матеріалу, симфонізація хореографії як єдиної системи втілення цього матеріалу, що диктує свої вимоги всій відтвореній на сцені театралізовано-зображальній дії, ансамблевість у втіленні провідних художньо-тематичних ліній при створенні танцювального малюнку. При цьому балетмейстер значну увагу приділяв музично-хореографічній драматургії, першому загальноритмічному малюнку музики – одному з компонентів симфохореографічного твору. Саме на цьому етапі творчості виникає емоційно-психологічне відчуття окремих сценічних епізодів і хореографічних картин, які потім формуються в чітку форму, що збігається з емоційними переживаннями й творчими уявленнями балетмейстера.

Майже в усіх хореографічних творах мистецькі принципи симфохореографічного танцю, запроваджені Павлом Вірським у народній хореографії, знайшли своє досконале художнє втілення. Це наочно простежується в його хореографічних постановках «Ми з України» і «Казка про любов», у яких домінувала пластична кантилена, а танцювальні лейттеми в них симфонічно розвивалися, контрапунктично об'єднуючись у поліфонічне хореографічне дійство в авторських роботах «Запорожці» та «Моряки флотилії “Україна”», особливо в одноактному балеті «Жовтнева легенда». Запроваджена

ним «симфонізована» народна хореографія суттєво змінювала уявлення про українське народно-сценічне танцювальне мистецтво, надаючи взірці для балетмейстерської роботи наступних поколінь [113, 234].

Зрозуміло, що подальша симфонізація української народної хореографії в театралізованих постановках Павла Вірського була можлива завдяки його глибокому знанню музично-театрального мистецтва, наявності великого практичного досвіду режисерської роботи, розумінню внутрішніх законів розвитку симфонічно-драматичних жанрів. Крім того, це вимагало не тільки усвідомлення специфічних законів цього виду мистецтва, але й ґрунтовних знань законів не лише музично-хореографічної драматургії, але й театральної, якою досконало володів балетмейстер. Про це свідчать його багатообразні постановки, зроблені за зразком театрального жанру, які перетворювалися в емоційно-характерне сценічне видовище («Про що верба плаче», «Хміль»).

Концертні програми, створені балетмейстером у результаті тісної творчої співпраці з композиторами, його погляди на майбутнє українського народно-сценічного танцю, дали поштовх як розвитку класичної драматургії, так і розробці синтезу симфохореографічної драматургії в українському народно-сценічному танцювальному мистецтві. Так, результатом творчих експериментів митця була поява хореографічної мініатюри «Подоланочка», яка стала вже класикою, піднявши не лише престиж, але й образний рівень українського танцю та поставивши перед майстрами української народної хореографії нові складні завдання [85, 51]. Приступаючи до її постановки, Павло Вірський запропонував своє бачення театрально-танцювального видовища зі складною хореографічною драматургією та художньо-сценічною образністю, для втілення якого він висунув підвищені вимоги як до композитора, так і до артистів свого балету, виконати які виявилось не зовсім просто (мал. 3.7, 3.8). Зрозуміло, що тільки музично-симфонічна драматургія й симфонізація народного танцю стали суттєвим підґрунтям у створенні цього цілісного симфохореографічного твору у своєрідному театрі танцю митця.

Усі художньо-виражальні засоби, зокрема театральні й музичні, були задіяні Павлом Вірським у цій хореографічній картинці та плідно послугували яскравому й ефективному втіленню авторських ідей у створенні художньо-театралізованих образів. Балетмейстер творчо підходив до пошуку виражально-сценічних засобів хореографічних номерів, які іноді мали деяку схожість за характером назв. Це стосується, наприклад, одного з останніх у його творчій діяльності танцювальних номерів під назвою «Миттевість» (або «Вітерець», «Голубий гопак»). Ці внутрішні зв'язки назви номера дала, передусім, творча фантазія і симфохореографічне авторське бачення майбутнього художньо-сценічного витвору. При цьому варто зауважити, що сама постановка виявилась неймовірно складною, на що звернула увагу художня рада Міністерства культури України. Крім того, навіть мистецтвознавці й критики, не кажучи вже про окремих пересічних глядачів, не були підготовлені до сприйняття деяких авторських хореографічних інновацій. Зокрема, потрібно було відшукувати нові форми втілення ідеї, якими був переповнений митець, і головне – знайти ключ, єдину інтонацію, щоб об'єднати і образно-музичний матеріал, і хореографічне вирішення, щоб побачити яскраво створену естетику народного танцю, насиченого образною символікою, що була органічна з поетикою українського фольклору. Саме симфонізація народно-танцювальної музики виправдовувала загальну атмосферу поліфонічної побудови хореографічного твору [175, 53].

Майже два роки творчих пошуків балетмейстера й композитора знадобилася для постановки цього твору, хоча є припущення, що хореограф у першому варіанті бачив її в дещо іншому ракурсі. Виникла низка динамічних побудов, яка допомагала цілісному сприйняттю художньо-естетичного змісту задуманого митцем хореографічного твору. Стихія природних явищ і людського сприйняття відтворювались артистами балету в його авторському театрі танцю з тією необхідною характерністю, яка дозволяла побачити в ній щось нове, людяне. Виконавцям цього театралізованого хореографічного видовища потрібно було витримати складний екзамен: стати одnodумцями і водночас партнерами творчих задумів митця. Працювати з усебічно талановитим і високопрофесійним

майстром-постановником народного танцю, виконувати кожен день складні технічні завдання було справою честі й гордості кожного артиста балету за можливість бути причетним до його творчого процесу.

Митець, оцінюючи специфіку роботи артистів ансамблю зі створення сценічного образу, сповненого духовної краси та сили, вважав, що «кожен, окрім віртуозної техніки виконання хореографічних па, легкого входження в темпоритм сценічної постановки і вміння миттєво “підхоплювати” потрібну оркестрову ноту, повинен був обов’язково володіти всіма тонкощами акторського перевтілення, необхідного для участі в його хореографічно-театралізованих виставах» [190, 105]. Тільки тоді, на думку Павла Вірського, коли пластичні рухи ставали легкими, природними, а вираз обличчя мав прекрасний вигляд, виконавець створював художній образ не лише душею, але й розумом. Витончене відчуття музичних ритмів балетмейстера-постановника послуговує перетворенню режисерського задуму на художньо-узагальнений образ, позбавлений усіляких миттєвих випадковостей.

Логіка розвитку симфонізації українського народно-сценічного танцю вимагала використання як сучасних, так і притаманних класичній хореографії всіх мистецько-сценічних виражальних засобів. Павло Вірський розумів, що симфонізація народної хореографії, її цілісна музично-хореографічна драматургія та її темпоритмічне вирішення і навіть сама танцювальна лексика потребували пошуків сучасних інтонацій відтворення характерної образності сценічних персонажів. Митець, щоразу приступаючи до нової хореографічної постановки, експериментував, висуваючи завдання знайти серед численних складних технічних елементів те, що до цього не використовувалось у постановній роботі і могло приємно вразити глядачів.

Ускладнення хореографічної лексики простежується через галерею складних технічних елементів підтримок, стрибків, обертів, перенесених з площини спортивно-акробатичних трюків у сферу одухотворено-поетичного танцю («Запорожці», «Козаки», «Моряки флотилії “Україна”»). Спираючись на мелодичні (у ширшому значенні інтонаційно-ритмічні й водночас тембрально-

семантичні) формули, Павло Вірський досить часто оперує принципом поліфонічної побудови танцювального тексту з використанням колових побудов і лінійних діагоналей («Ми з України»), що свідчить про глибоке сприйняття ним симфонічної партитури, побудованої на симфохореографічній драматургії танцю. Усе це значною мірою також відповідало новаторсько-мистецьким принципам нового напрямку народної хореографії другої половини ХХ століття.

Народно-ігрова культура як складова українського фольклору, народна музика в симфонічній оркестровій обробці давали новий імпульс для розвитку цього виду танцювального мистецтва. Підкоряючись законам симфонізації, воно не втратило зв'язків з давніми традиціями народно-сценічного танцювального мистецтва, позначеного рисами національної самобутності, реалізмом і силою життєвої правди. У сукупності, перебуваючи у складних взаємозв'язках, театралізовано-хореографічні образи, створені балетмейстером Павлом Вірським, відтворювали також драматичну багатобарвність національної хореографії, розкриваючи внутрішні конфлікти сюжетної лінії його творів.

Аналізуючи творче надбання українського митця, відмітимо, що й у відображенні, і в музичному вирішенні художньо-хореографічного твору діяли єдині мистецькі принципи підходу до обробки робочого матеріалу. Музика, хореографічна композиційна побудова, лібрето кожної хореографічної картини і мініатюри, пантоміма й танцювальна пластика ставали частиною загальної єдиної драматургії створеного хореографічно-театралізованого видовища, яка реалізувала загальний симфохореографічний задум балетмейстера-постановника, де кожний сценічний персонаж, кожний створений театралізований образ – індивідуальність, характер. При цьому саме творчий підхід до розробки симфохореографічного танцю вказував на один із перспективних шляхів розвитку народно-сценічної хореографії, завдяки якому вона мала можливість відстоювати право на звернення до важливих злободених тем минулого і сучасності. Для цього визріла необхідність створити театр народного танцю, у якому можна буде відтворити найкращі риси цього виду хореографічного мистецтва. Зауважимо, що в ньому синтез усіх виражальних засобів в атмосфері

загальної симфохореографічної драматургії театральнo-хореографічного дійства виконував різнобічні функції. Взаємодіючи, ці елементи робили загальну сценічну дію рухливою, більш насиченою, здатною до перевтілення залежно від драматичності дії та балетмейстерсько-режисерського задуму [175, 52].

При всій складності загального задуму кожної концертної програми ансамблю, об'єданого різноманітними формами художнього відображення, Павло Вірський у будь-якому поставленому ним хореографічному творі вмів точно визначити «ударні» моменти, які підкреслювались як музичним звучанням симфонічного оркестру, так і окремо взятим танцювальним рухом, артистичністю виконавців і хореографічно-сценічною дією. Формуючи цілісну концертну програму колективу відповідно до законів сценічного жанру, він враховував, що програма не повинна була складатися лише з одних емоційно напружених за сценарієм і технікою виконання номерів з перенасиченою кількістю великих танцювальних форм. Тому, формуючи репертуар, митець обов'язково враховував як ідейну, так і сценічно-образну спрямованість своїх творів та їх виконавську стилістику. У калейдоскопі танцювальних номерів концертних програм по чергово мінялися барви численних хореографічних жанрів і візерунки танців, сповнених багатством тем, сюжетів і художньо-сценічних образів [173].

Митець, який був одночасно і лібретистом, і режисером-постановником, професійно відокремлював головне від другорядного, надаючи глядачам можливість і емоційно відпочити від побаченого на сцені хореографічного видовища, і водночас піднятися на вершину емоційно-духовної напруги, використовуючи для цього не лише паузу, але і зміну темпоритмічного й танцювального малюнку («Про що верба плаче» – перед дуетним танцем головних героїв твору).

Загостре бачення хореографічного матеріалу дозволяло українському балетмейстеру відшукувати й формувати разом з композиторами і диригентом загальну систему цілісної симфохореографічної організації всієї програми концертів. Не тільки розгорнуті хореографічні полотна і їх окремі сцени, але й симфонізована народна музика, характеризуючи кожний художньо-сценічний

образ у творах Павла Вірського, були вирішені з розумінням специфіки обраного хореографічного жанру. Комедійні, трагедійно-комедійні, побутові, героїчні, лірично-жартівливі стилізовані хореографічні картинки, композиції, а також одноактні балети, поставлені в його своєрідному театрі танцю, були свого роду режисерською відвертістю автора. А симфонізоване їх бачення в сукупності з театралізацією сценічної дії взагалі було домінуючим моментом в його балетмейстерських задумах. Так, створені художньо-хореографічні образи в сценічних постановках «Запорожці» та «Ми пам'ятаємо» викликали в пам'яті асоціативні патріотичні почуття, стаючи багато в чому прикладом для наслідування молодому поколінню. А такі хореографічні картинки, як «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Шевчики» тощо, у яких усе знайоме оживає, але вже в новій якості сьогодення, виявляючи при цьому здатність до появи нових взаємостосунків і несподіваних перевтілень, також давали можливість відчувати різноманіття емоційних асоціацій після побаченого на сцені.

Ці театралізовані постановки стали еталоном, своєрідним посібником, даючи ключ тим, хто шукає шлях у безмежні можливості мистецтва українського народно-сценічного танцю. Гармонія в цих пошуках можлива тільки за єдиної художньої, цілеспрямованої і, зрештою, внутрішньо виправданої взаємодії всіх формоутворювальних сценічно-виражальних засобів, а не лише єдиного музичного посилу, поліфонічного розвитку сценічної дії та ритмічного закону, що об'єднує всі елементи в єдину художньо-образну систему, не обходячи увагою й «закони» хореографічно-театральної драматургії.

Павло Вірський розумів, що музична культура є важливою органічною складовою для народно-сценічного танцювального мистецтва. За своєю природою вона являє собою мистецтво не тільки прикладне, але й таке, що також несе в собі інші естетичні якості, зокрема, може відобразити, розкрити як глибинні почуття смуту й тихої радості, так і захоплення поетичною природою, ніжність, любов, «змушуючи глядача хвилюватися і роздумувати, заспокоїти і примирити» [85, 54]. І спочатку в награванні, у тихому акомпанементі окремих музичних інструментів симфонічного оркестру ансамблю, у ліричній народній

пісні, прощальній або весільній, чи колисковій, потім у запальному танці, стихійному або гордовитому, визрівали зерна мистецтва театралізованого симфонічно-народного танцю, глибинно серйозного, сповненого внутрішніх почуттів і переживань. Саме в такі хвилини складались перші візуальні структури митця, перші віртуальні накреслення симфонічного танцю – симфонічного як за формою, так і за природою. З побутових народних танців це польки («Колгоспна полька»), козачки («Весняний козачок»), веснянки («Подоляночка», «Про що верба плаче» – перша частина композиції), які поступово митець перетворював у тонкі емоційно-психологічні театралізовані міні-вистави. Цим художнім постановкам з елементами хореографічної симфонізації та поліфонії судилося пройти довгий шлях на сценах багатьох країн за рахунок високої постановної майстерності балетмейстера й артистів, що і дозволило мистецькому колективу піднятися на п'єдестал великого світового мистецтва.

Українські пісенно-танцювальні твори набули у творчості Павла Вірського нового забарвлення, ставши найвищим досягненням композиційної побудови в народній хореографії, тому що зуміли увібрати в себе все духовне багатство культурних надбань народу, відобразити різноманітні життєві події і навіть тогочасну епоху, розкрити неповторний стиль уславленого майстра народного танцю, сповненого нестримної фантазії. І це не випадково, бо симфонізація його великих хореографічних творів – це не просто форма, це – спосіб мислення. Симфонізм, з його чітким розподілом на частини – алегро, адажіо, скерцо, яким часто притаманний характер інтерпретації, фінал у формі рондо — життєствердний, урочистий («Жовтнева легенда»); із контрастними за характером темами першої частини, з так званою «бомбою», закладеною в експозиції і «вибухом» у кульмінації в боротьбі теми; з поверненням та з повтором їх у репризі («Чорне золото»).

Хореографічний симфонізм – з його смутком, лірикою другої частини (спогад, благання, плач), зі святковим, радісним оптимізмом у фіналі – це нібито ціле життя людини певного часу («Про що верба плаче»). Створені за законами хореографічного симфонізму народно-танцювальні постановки були різноманітні

за ідейно-художнім завданням, несли в собі елементи нового, незвичного для професійних танцювальних колективів [175, 54].

Новий час вимагав сучасніших і методів сценічного відображення, і підходів до розкриття теми, які потребували постійного оновлення та складного музичного оформлення концертних номерів, а це, своєю чергою, значно урізноманітнювало й пластичну мову хореографії за допомогою невичерпних технічних можливостей народного танцю. До цього варто додати, що елементи симфонізму народжували новий багатобарвний інтонаційний устрій створених художньо-сценічних композицій, ускладнюючи гармонію і темпоритм та змінюючи «темброву» палітру хореографічних творів і тим самим піднімаючи український народний танець до рівня академічного.

Митець прокладав шляхи новим творчим задумам, що мали «свіжу» як музичну, так і хореографічну художньо-естетичну виразність в його театралізованих постановках, яка складається з пластичних поз, динамічного хореографічного малюнку, жестів і міміки артистів балету. Без постійних творчих експериментів балетмейстера цей процес був би неможливим і в загальному прогресі сучасного українського народно-хореографічного мистецтва, яке на зламі 60–70-х років минулого століття набуло свого найбільшого розвитку, про що свідчили заголовки багатьох українських і зарубіжних засобів масової інформації [174].

Усе це дає підстави стверджувати, що творчість Павла Вірського є свідченням найтіснішого зв'язку народної хореографії з мистецтвом театральним і музичним, які так міцно й органічно злилися у творчості митця, що все зроблене ним у сфері цього виду синтетичного мистецтва, носило яскраво виражений музично-театральний характер. А стильова театралізація його народно-сценічного танцю як самобутнє і яскраве явище стає органічною складовою світової фольклорної хореографії тогочасної епохи. У цьому перевага українського митця перед багатьма іншими вітчизняними балетмейстерами, бо, вважаючи цей напрям національної сценічної культури великим мистецтвом, він сміливо запроваджував у нього свої художньо-стильові новації з театального й

танцювального мистецтва. Тому, використовуючи досвід роботи ще на оперній сцені, митець намагався активно розвивати принципи «симфонічної пластики» у своєму творчому колективі, будуючи його роботу за загальними законами театру танцю. Він був одним з перших балетмейстерів України, хто переніс елементи балетного симфонізму з класичної хореографії до народної, порушивши тим самим монополію першої. Своїм експериментом в авторському театрі танцю митець намагався довести, що український народно-сценічний танець як синтетичне мистецтво може бути представлений у симфонізованих театральних хореографічних постановках.

Висновки до розділу 3

Дослідження творчого доробку й балетмейстерських шукань Павла Вірського в контексті розвитку української народно-сценічної хореографічної культури, масштабних і різноманітних за образно-метафоричною стилістикою та хореографічною структурою інтерпретацій його хореографічної спадщини дає підстави зробити такі висновки:

1. Становлення мистецької особистості та художніх принципів українського балетмейстера-постановника віддзеркалювали складні процеси трансформації та розширення виражальної палітри національної народної хореографії, яка активно вбирала інноваційні тенденції та здобутки кращих балетмейстерів, поступово рухаючись у бік театралізації сценічного дійства. Художньо-образне мислення митця, його постановна стилістика завжди були глибоко національними. Вони увібрали в себе кращі досягнення української народно-сценічної танцювальної культури, різноманітні види, форми й жанри танцювального фольклору, народні обряди та звичаї.

2. Опанування й глибоке засвоєння національних традицій як українського, так і зарубіжного балетмейстерського мистецтва відбувалося паралельно із пошуками нових художніх напрямів розвитку народної хореографії

і створенням авторських театралізовано-танцювальних вистав. У них яскраво проявлявся мистецький почерк режисера і балетмейстера-постановника в одній особі Павла Вірського у відтворенні художньо-сценічних образів і хореографічно-музичної драматургії за допомогою багатой палітри виражальних засобів, передусім, неперевершеної лексики танцю з елементами класики, яка сфокусувала в собі національні особливості української танцювальної культури. Усе це знаходило прояв у його авторському театрі танцю (який хоча й офіційно не був репрезентований, але фактично існував), основою якого були артисти балету Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України.

3. Використовуючи попередній досвід роботи в театрах опери та балету, Павло Вірський активно розвивав принципи симфонічної пластики при створенні не лише балетних вистав, але й танцювальних композицій, хореографічних картин і мініатюр, збагачуючи жанровим розмаїттям і змістовою оригінальністю український народний танець у масштабних і багатопланових театралізованих постановках, які свідчили про еволюцію народно-сценічної хореографії та її наближення до вершин естетичних здобутків світового хореографічного мистецтва.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз наявних джерел з теми нашого дослідження засвідчив, що заявлений у темі дисертації аспект досі не став предметом ґрунтовного вивчення, попри великий інтерес до нього дослідників, які лише фрагментарно висвітлювали його у своїх наукових доробках. Національно-державні зрушення, започатковані проголошенням незалежності України, активізували цей науково-дослідницький напрям. У процесі роботи над дисертацією, окрім спеціальної наукової літератури, було виявлено і введено у науковий обіг не досліджувані раніше архівні матеріали, які об'єктивно висвітлюють основні напрями роботи реформатора української народної хореографії Павла Вірського, даючи можливість з'ясувати його погляди та пріоритети у творчості.

2. У ході дослідження визначено науково-методологічні підходи до вивчення окресленої проблематики та застосовано методи, котрі дозволили комплексно проаналізувати трансформаційні процеси українського народно-сценічного танцювального мистецтва, яке досягло свого апогею у творчості Павла Вірського фактичним створенням театру танцю. Констатовано, що мистецтвознавчо-культурологічне осмислення досліджуваного аспекту можливе на основі новітніх науково-теоретичних і методологічних засад культурології, використання принципів і методів, котрі в кінцевому результаті дали змогу отримати нове наукове знання. Для досягнення цієї мети було уточнено й доповнено терміни та поняття, серед яких базовим є «театр танцю», зміст якого складають «лібрето», «сюжетна лінія», «театральність», «сценарно-режисерський план» і «хореографічні жанри», які визначають спектр тематико-стильових особливостей хореографічних сюжетних постановок; а хореографічна драматургія в синтезі з музичною, що охоплюють такі аспекти, як: хореографічний симфонізм, хореографічна поліфонія й танцювальна музика, сприяють розкриттю театралізовано-сценічних образів, настроїв і почуттів

персонажів, а також складної поліфонічної структури хореографічно-музичного твору загалом.

3. Встановлено, що в Україні існували передумови для того, щоб самобутній народний танець, пройшовши декілька етапів свого сценічного розвитку, трансформуючись, перейшов від театральних вистав, де він виконував допоміжну функцію, органічно входячи в їх драматургічну тканину, до самостійної ансамблевої форми народно-сценічного танцю. Поступово, розширюючи межі народної хореографії в танцювальних ансамблях, він еволюціонував у лаконічну та сконцентровану форму театралізованого сценічного видовища у вигляді своєрідного театру танцю Павла Вірського, у якому тісно переплелися драматургія і сюжетність хореографічної вистави з пластичною виразністю музичного й театального мистецтва. Повнота видовища сприяла виокремленню цього виду української народної хореографії в самостійний вид, а інноваційні пошуки і творчі знахідки митця позначились на формуванні й утвердженні якісно нових тенденцій у національному народно-сценічному танцювальному мистецтві.

4. З'ясовано, що підпорядкування народно-сценічного хореографічного мистецтва законам театального в постановній роботі Павла Вірського ґрунтувалося на стилізації фольклору й традиційної ігрової культури, трансформація яких у напрямі поетичного танцю виявила не лише естетичну основу авторської мистецької системи, але і власне бачення митця естетичної краси танцю. Театралізуючи і тим самим збагачуючи танцювальний фольклор, він робив його більш видовищним за рахунок використання елементів класики. А це, своєю чергою, спонукало балетмейстера до активізації творчих пошуків, експериментів, подолання штампів і закостенілих канонів побутово-ілюстративної хореодрами, збагачення сюжетного народного танцю новими стилістичними напрямками і структурними формами, що й стало новим вагомим кроком в українському народно-сценічному танцювальному мистецтві.

5. У результаті дослідження народної хореографії Павла Вірського було виявлено, що вона, базуючись на візуальному відтворенні пластичного втілення

музично-хореографічної драматургії та сценічних образів, передається за допомогою багатющої палітри виражальних засобів, серед яких основними є композиційний малюнок і танцювальна лексика. У мистецькому колективі балетмейстера-новатора збагачення останньої чітко простежується через галерею складних технічних прийомів і засобів, перенесених з площини спортивно-акробатичних трюків і класики у сферу одухотвореного народно-сценічного танцю. Усе це, доповнене театралізованими елементами (жестами, мімікою та пластикою), сприяло відтворенню художньо-сценічного образу, а композиційний малюнок танцювальної постановки, створений за законами драматургії, формував більш цілісне її сприйняття.

6. У ході аналізу художньо-стильових особливостей хореографічного доробку митця було встановлено, що його методика роботи в колективі над пошуком власного стилю, корельованого до тогочасних умов, виходила із завдання відтворити переконливі характери узагальнених образів емоційно достеменних сценічних персонажів з відображенням психологічної правди в межах гармонійного синтезу реалістичної драми й романтизму. Ця концепція стала одним з головних постулатів творчого принципу в театрі танцю хореографа-новатора, артистами якого був увесь творчий колектив Державного (нині Національного) заслуженого академічного ансамблю танцю України. Вона передбачала синтез мистецтв: поєднання народної хореографії з виражально-зображальними засобами академічного й театрального мистецтв, музики, декорації, світлових ефектів, акторських прийомів, що в театралізованих хореографічних міні-виставах розкривали всю повноту художнього задуму постановника. Усе це в поєднанні з класичною та народною хореографією фактично й стало основою театру танцю, у якому сценічна дія народжувалася в синтезі хореографічної та музично-театральної образності, котра диктувала балетмейстеру свої закони відтворення обраної теми.

7. Унаслідок вивчення творчих здобутків Павла Вірського за період його багаторічної роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю

України було виявлено, що в результаті пошуків нових форм та експериментальних структур своїх хореографічних постановок митцеві вдалося розширити жанрові кордони народно-сценічного танцювального мистецтва, наблизивши їх до стилю вистави, що відразу ж поставило на порядок денний питання про театр народного танцю. У ньому, застосовуючи хореографічну поліфонію й метод симфонічного письма при постановці масштабних композицій, видатний український балетмейстер створював театралізовано-хореографічні постановки принципово нової якості, у яких яскравіше та глибше було розкрито тему і їх ідейно-естетичне спрямування. Започатковані ж митцем тенденції хореографічного симфонізму і театралізації в постановній роботі, залишаючись домінуючими в розвитку сучасного хореографічного мистецтва, унаочнюють вектор розвитку, резерви збагачення композиційних, музичних і драматургічних можливостей та стилістичного синтезування. Вони відкривають перспективи й напрями подальшої еволюції професійної української народної хореографії.

Результати дослідження, безперечно, не є вичерпними, вони можуть бути доповнені у зв'язку з появою нових даних про розвиток української народної хореографії і творчість Павла Вірського. Одним із фокусів подальшого перспективного дослідження може бути поглиблене вивчення проблеми хореографічного симфонізму з точки зору синтезу музики й хореографії славетного митця в рамках окремого дослідження. Більша увага, на нашу думку, має бути приділена вивченню питань, присвячених Павлу Вірському як артисту балету, його першим балетмейстерським експериментам, пов'язаним з пошуками нових форм і стилю в хореографічному мистецтві, тобто тому, як учені-дослідники оцінювали різні явища, як з часом змінювався їхній погляд на ці процеси, як реагувала наукова спільнота на появу суттєво нових форм у мистецтві, як еволюціонувала методологія дослідників і які об'єктивні та суб'єктивні чинники на це впливали.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів 1734-1775. Т. 1. Київ : Наук. думка, 1998. 696 с.
2. Архів Коша Нової Запорозької Січі. Т. 2. Київ : Наук. думка, 2000. 749 с.
3. Державний архів Автономної республіки Крим (ДААРК). Ф. Р. 652, оп. 9, спр. 211, арк. 33.
4. ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. Фотодокумент. Ф. 541, оп. 1, спр. 43, од. зб. 0-172753, арк. 43.
4.1 од. зб. С-52813 ; 4.2 од. обл. 0 – 116277 ; 4.3 од. зб. 2-96072 ; 4.4 кінодокументи, од. зб. 4751, ч. I-II ; 4.5 од. зб. 4403, ч. III. ; 4.6 од. зб. 2431, ч. VI ; 4.7 од. зб. 5339, сюж. ; 4.8 од. зб. 589. ; 4.9 од. зб. 0 – 223576.
5. 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 ; 5.3 оп. 1, од. зб. 32, арк. 1 ; 5.4 оп. 1, од. зб. 58, арк. 2 ; 5.5 оп. 1, од. зб. 68, арк. 7 ; 5.6 оп. 1, од. зб. 67, арк. 9 ; 5.7 оп. 1, од. зб. 67, арк. 25 ; 5.8 оп. 1, альбом, т. 1, арк. 33 ; 5.9 оп. 2, од. зб. 145, арк. 237 ; 6. оп. 2, од. зб. 2, арк. 5.
6. Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. Москва : Советская енцикл., 1981. 623 с.
7. XVI съезда ВКП(б) : стенографический отчет. 2-е стереот. изд. Москва ; Ленинград : Моск. рабочий, 1931. 786 с. : табл.
8. Политпросветработа и искусство. Москва : Госполитиздат, 1926. 184 с.
9. Словник української мови : в 11 т. Т.V. Київ : Наукова думка. 1974. 840с.
10. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій. Голлівуд, Нью-Йорк, Вінніпег, Київ, Львів, 1947. 82 с.
11. Апанович О. М. Розповіді про запорозьких козаків. Київ : Дніпро, 1991. 335 с.

12. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
14. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Ленинград : Музыка, 1974. 296 с.
15. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 240 с.
16. Балог К. Ф. Танці Закарпаття. Ужгород : Карпати, 1998. 144 с.
17. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс-Универс, 1994. 616 с.
18. Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни : науч. попул. очерк. Москва; Ленинград : Госмузгиз, 1951. 112 с. : нот.
19. Бежар М. Мгновение в жизни другого : мемуары / [пер. с фр. Л. Зониной]. Москва : В/О Союзтеатр, 1989. 238 с.
20. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону : монографія. – Київ : Ліра-К, 2015. 182 с.
21. Білецький О. І., Мамонтов Я. О. Український театр : [хрестоматія]. Ч. 2. Київ : Мистецтво, 1941. 357 с.
22. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.
23. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.
24. Богданов-Березовський В. М. Статьи о балете. Ленинград : Советский композитор, 1962. 207 с.
25. Былеева Л. В. Русские народные игры. Ч. I. (Библиотечка «В помощь клубному работнику»). Москва : Советская Россия, 1988. 88 с.
26. Ваганова А. Основы классического танца : учеб. пособ. Ленинград : Искусство, 1980. 179 с.
27. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Ленинград : Музыка, 1980. 192 с.

28. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Москва : Искусство, 1971. 304 с.
29. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1972. 186 с.
30. Василенко К. Український танець : підручник для спец. ін-тів культури. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
31. Василенко К. Лексика українського народно – сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
32. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 3-е вид., випр. і доповн. Київ : Держ. вид. образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1963. 142 с.
33. Верховинець В. М. Весняночка : ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. віку. 5-е вид. Київ : Муз. Україна, 1989. 343 с.
34. Верховинець Я., Сівкович М. Як виник і був заборонений «Лондонський гопак» // Народна творчість та етнографія. 1993. № 4. С. 17–22.
35. Вронський В. І. Передмова до третього видання виправленого і доповненого // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Держ. вид. образотвор. мистецтва і муз. літератури, 1963. С. 8.
36. Вірський П. П. У вихорі танцю : репертуар. зб. Київ : Мистецтво. (Бібліотечка художньої самодіяльності «Райдуга»); №1. Вип. I, 1978. 129 с.; № 2. Вип. II, 1978. 206 с.; № 10. Вип. III, 1979. 108 с.; № 7. Вип. IV, 1980. 122 с.; № 7. Вип. IV. 1981. 85 с.
37. Вірський П. Передмова до четвертого видання // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. С. 11–12.
38. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995. 336 с.
39. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. Київ : Наук. думка, 1992. 140 с.

40. Володько В. Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю : навчально-методичний посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв. Київ : ДАКККиМ, 2007. 306 с.
41. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнограф. нарис. – К. : Оберіг, 1993. 592 с.
42. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат / НАН України, Ін-т народознавства ; Кирчів [авт. передм.], Павлюк [авт. передм.] Кирчів [наук. ред.]. Львів, 2008.
Кн. 1: Гуцульські танці. 607 с., іл.;
Кн. 2: Бойківські і лемківські танці. 320 с., іл.
43. Глебов И. Симфонические этюды. Пг : Гос. филармония, 1922. 308 с.
44. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Київ : Наук. думка, 1970. 245 с.
45. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. Москва : Искусство, 1964. 366 с.
46. Горбачов Д. Анатолій Галактионович Петрицкий. Москва : Совет. художник, 1971. 152 с. ; ил.
47. Грабовський П. А. Збірник творів : [у 3 т.]. Київ : АН УРСР, 1960. Т. 3. 190 с.
48. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
49. Григорович Ю. Н. Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1974. – 295 с.
50. Грица С. Й. Фольклор і сучасність // Українська художня культура. Київ : Либідь, 1996. С. 300–314.
51. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Вид-во АН УССР, 1963. 236 с.
52. Дей О. І. Танцювальні пісні. Київ : Наук. думка, 1970. 802 с.
53. Дем'яненко Н. Ю. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця : монографія. Вид. 2-ге, випр. та допов. Полтава : ТОВ АСМІ, 2012. 268 с. : іл.

54. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії. Коломия : Вік, 2001. 167 с. : іл., нот.
55. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Ленинград : Искусство, 1975. 128 с.
56. Дурилін С. М. Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 520 с. : 55 л. іл.
57. Жорницкая М. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. Москва : Наука, 1983. 152 с.
58. Забрედовський С. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2011. 188 с.
59. Загайкевич М. Українська балетна музика / Акад. наук Укр. РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1969. 230 с. : нот.
60. Заслужений академічний Закарпатський народний хор / упоряд. та передмова Н. П. Петій-Потапчук. Ужгород : Гранда, 2012. 182 с. : іл.
61. Захаров Р. Сочинение танца : страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1983. 237 с.
62. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
63. Игры народов СССР : сб. материалов / сост.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. С. Ковалева, Е. И. Степанова. Москва; Ленинград : Academia, 1933. 526 с.
64. Игры народов СССР / сост.: Л. В. Былеева, В. М. Григорьев. Москва : Физкультура и спорт, 1985. 269 с.
65. Історія української музики : в 6-ти т. / ред. М. М. Гордійчук та ін. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1989. 446 с.
66. Каган М. Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III. Москва; Ленинград : Искусство, Ленингр. отд., 1972. 441 с.

67. Календарно обрядові пісні / упоряд., передм., приміт. О. Ю. Чебанюк. Київ : Дніпро, 1987. 392 с.
68. Карабанова С. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. Москва : Наука, 1979. 145 с.
69. Карп П. М. Балет и драма. Ленинград : Искусство, Ленингр. отд., 1980. 246 с.
70. Карп П. М. О балете. Москва : Искусство, 1967. 227 с.
71. Касьянова О. В. Особливості драматургії бальної хореографії в театральному і естрадному мистецтві. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленко, 2011. С. 20–25.
72. Квитка К. В. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Избранные труды : в 2 т. Москва : Советский композитор, 1973. Т. 2. С. 3–29.
73. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні. Кн. II. Т. 3 (Весняний цикл). Київ : Оберіг, 1994. 528 с.
74. Климов А. Основы русского народного танца : учебник для студ. хореограф. отд-ний культуры, балетмейст. ф-тов театр. ин-тов и учащихся хореограф. училищ. Москва : Искусство, 1981. 270 с.
75. Кокуленко Б. Г. Степова терпсіхора. Кіровоград : Степ, 1999. 213 с.
76. Колосок О. Пошуки образного рішення хореографічної композиції : метод. вказівки з предмету «Мистецтво балетмейстера». Київ : Вид. центр НАУ, 1997. 18 с.
77. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі // Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ : Музична Україна, 1995. С. 25–57.
78. Королева Э., Курбет В., Мардарь М. Молдавский народный танец. Москва : Искусство, 1984. 207 с.
79. Косаківська Л. Спадщина Василя Авраменка // Наук. вісн Волин. держ універ. ім. Лесі Українки : мистецтвознавство. Луцьк, 1997. Вип. 11. С. 56–60.

80. Красовская В. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1978. 340 с.
81. Кривохижа А. Гармонія танцю : навчально-методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. 100 с.
82. Крэг Г. Искусство театра. Санкт-Петербург, 1912. 234 с.
83. Курьшева Т. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 200 с.
84. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1959. 496 с.
85. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтепрес, 2008. 467 с.
86. Лисенко М. Молодощі : збірка танків та веснянок : збірка народ. пісень в хоровому розкладі. Київ : Муз. Україна, 1990. 144 с.
87. Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа : в 4 т. Т. 1. Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1958. 613 с.
88. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. 173 с.
89. Лопухов Ф., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Москва : Искусство, 1939. 188 с.
90. Луцкая Е. Жизнь в танце. Москва : Искусство, 1968. 79 с.
91. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 1964. 290 с.
92. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии : учебное пособие. Одесса : Астропринт, 2012. 164 с.
93. Мессерер А. Танец, мысль, время. Москва : Искусство, 1990. 265 с.
94. Музыка и хореография современного балета. Вып. 2. : сб. ст. / сост. Г. Д. Кремшевская ; общая ред. П. А. Гусева. Москва : Музыка, 1977. 239 с.
95. Наулко В.І. Культура та побут населення України. Київ: Либідь, 1993. 288 с.
96. Нариси до історії українського народного танцю : практичний матеріал [для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів] / уклад. В. К. Купленник. Київ : ІЗМН, 1997. 63 с.

97. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Москва; Ленинград : Academia, 1927. 156 с.
98. Ошурко Л. Народные танцы Молдавии. Кишинев : Госиздат Молдавии, 1957. 770 с.
99. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
100. Побережная Г. И. Музыка в детской душе : монография. Київ : Українське агентство інформації та друку «Рада», 2007. 80 с.
101. Рудик П. А. Психология : учебник для ин-тов физ. культуры. Москва : Физкультура и спорт, 1958. 501 с.
102. Рыжкин И. Оперно-симфоническое воплощение мифа в «Истории доктора Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра : сб. тр. Москва, 1988. Вып. 96. 148 с.
103. Садовський М. Мої театральні згадки. Київ : Держвидав образот. мистецтва і муз. культури, 1936. 202 с.
104. Скуратівський В. Т. Дідух: свята українського народу / іл. та худож. оформлення О. Ковалю, Н. Коваль. Київ : Освіта, 1995. 271 с.
105. Скудина Г. Балет. Изд. 2-е, переработ. Москва : Музгиз, 1963. 64 с. : нот. и илл.
106. Слонимский Ю. Советский балет: материалы к истории сов. балетного театра. Москва; Ленинград : Искусство, 1952. 299 с.
107. Слонимский Ю. В честь танца. Москва : Искусство, 1968. 371 с. : 17 л. илл.
108. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.
109. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ : Музична Україна, 1957. 201 с.
110. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. 277 с.

111. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Київ : Держвидав образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.
112. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. Київ : Муз. Україна, 1986. 240 с.
113. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
114. Старков В. Традиційна ігрова культура населення України. Київ : Ін. укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2009. 402 с.
115. Стоковский Л. Музыка для всех нас. Москва : Советский композитор, 1959. 51 с.
116. Субтельний О. Історія України. 2-е вид. Київ : Либідь, 1992. 509 с.
117. Суна Х. Латышский народный танец. Москва : Искусство, 1983. 206 с.
118. Танцы народов Севера / сост. М. Я. Жорницкая. Москва : Сов. Россия, 1988. 128 с.
119. Танці Волині / уряд. А. Антипова. Київ : Мистецтво, 1973. 172 с. : іл.
120. Тітов В. С. Народні подільські танці / Хмельниц. упр. культури облдержадміністрації. Хмельницький, 2000. 152 с.
121. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники : біобібліогр. довід. Київ, 1999. 223 с.
122. Титаренко С. Д. Дитяча розвага : зб. забавок для дітей. 2-е вид. Київ : Криниця, 1918. 67 с.
123. Українські народні танці / уряд., вступна ст. та прим. А. І. Гуменюка; за ред. нар. артиста СРСР П. П. Вірського. Київ : Наук. думка, 1969. 612 с.
124. Український обрядовий фольклор західних земель : музична антологія (Бессарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляштя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина) / відп. ред. Г. А. Скрипник; уряд. та вступ. стаття А. І. Іваницького. Вінниця : Нова Книга, 2012. 624 с. : нот.

125. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. Т. 9. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Київ : Наук. думка, 1977. 431 с.
126. Уральская В. Природа танцев. Москва : Сов. Россия, 1981. 110 с.
127. Фокин М. Против течения: воспоминания балетмейстера (статьи, письма) Москва; Ленинград : Искусство, 1962. 630 с.
128. Цьось А. Українські народні ігри та забави : навч. посіб. Луцьк : Надстир'я, 1994. 96 с.
129. Чапкис Г. Танец и любовь: секрет долголетия : автобиограф. повесть. Київ : Ателье 16, 2007. 239 с.
130. Чубинський П. Мудрість віків // Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Мистецтво, 1995. 222 с.
131. Чубинський П. Мудрість віків // Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського : у 2 кн. Кн. 2. Київ : Мистецтво, 1995. 224 с.
132. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор. Минск : Высшая школа, 1990. 415 с.
133. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва : Искусство, 1985. 416 с.
134. Шмаков С. Игры учащихся – феномен культуры. Москва : Новая школа, 1994. 238 с.
135. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : в 3 т. Т. 1 / редкол.: П. С. Сохань (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. 592 с.
136. Гейзінга Й. Homo Ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
137. Lomax A. The styles of folklore song and a culture. N. Y. : Bookmaster, 1961. 179 p.
138. Pasternakova M. Ballet. Winnipeg ; Edmonton, 1963. 153 p.
139. Piguligak I. Vasil Avramenko. N. Y, 1979. 142 p.

Статті

140. Афанасьев Ю. Музыка и пластика // Музыка. 1985. № 1. С. 32–36.
141. Барская Т. Из истории «Хайтармы» // Крымская газета. 1995.13.09.
142. Бернадська Д. П. Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. праць. Вип. 9. Київ, 2003. С. 22–29.
143. Білаш П. М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ століття // Зб. наук. стат. аспірантів КДІК. Київ, 1995. Вип. 2. С. 90–100.
144. Бибик В. Обаяние подлинного искусства // Красное знамя. 1968.10.04.
145. Валігура К. Окриленість // Радянська Буковина. 1979.07.07.
146. Вантух М. Спадкоємці великого ансамблю // Вісник ДАКККіМ, 2002. № 2. С. 75–79.
147. Вантух М. М. Творчість П. Вірського та її вплив на розвиток народної хореографії // Вплив творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф. Київ : Дружба ; Нац. хореограф. спілка України, 2005. 26 лют. 87 с.
148. Вірський П. Думки і поради // Мистецтво. 1960. № 3. С. 13.
149. Вірський П. Покажемо найкраще // Вечірній Київ. 1967.12.09.
150. Вірський П. Секреты творчества // Советская культура. 1969.24.05.
151. Володько В. Ф. Значення використання кращих надбань національних культур різних народів світу для розвитку народно-сценічного танцю на сучасному етапі // Роль народної хореографії в збереженні культурного розмаїття світу : матеріали наук.-практ. конф. Київ : Дружба; Нац. хореограф. спілка України, 2004. 26 квіт. 52 с.
152. Вшанування ювіляра // Українська музична газета. 1998. № 2.
153. Герасимчук Р. Ансамбль танцю УРСР // Мистецтво. 1958. № 6.
154. Головащенко М. Мелодії Буковини // Радянська культура. 1965.18. 03.

155. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати // Товариш. 1997. № 25. С. 3.
156. Горбатова Н. О. Традиції класичного танцювального мистецтва в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) // Вісник ДАКККіМ : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2007. № 2. С. 90–97.
157. Гутник І. М. Постановка дитячих хореографічних номерів на основі народних ігор та розваг // Матеріали II Всеукраїнської наук.-практ. конференції. Київ : КНУКіМ, 2005. С. 55–57.
158. Дзюба Г. Фольклористична діяльність В. М. Верховинця // Народна творчість та етнографія. 1985. № 1. С. 67–71.
159. Довженко В. Велике мистецтво // Радянська Україна. 1960.18.10.
160. Ельяш М. Талантливый коллектив // Труд. – 1961. – 7 апр.
161. Ельяш М. Поэзия танца // Советская культура. 1970.14.03.
162. Єсипенко Р. М. Розширення тематики і проблематики українського театру : 60–80-ті роки XX століття // Вісник НАКККіМ, 2016. №4. С. 164–168.
163. Єльохіна О. О. З історії слов'янського танцю // Культура Донбасу. 1993. № 4.
164. Жиров О. А. Основні етапи мистецько-педагогічної діяльності Кіма Василенка // Педагогіка і психологія професійної освіти. 2006. № 6. С. 163–170.
165. За справжній народний танець // Більшовик. 1937.05.02.
166. Іванченко В. Фольклор в українській симфонії 50–80-х років XX століття // Мистецтво України : зб. наук. пр. / АМУ, Ін. проблем сучасного мистецтва. Київ, 2006. Вип. 6/7. С. 81.
167. Ивинг В. Государственный ансамбль народного танца УССР // Советское искусство. 1938.14.01.
168. Кара-Васильєва Т. Традиції в народному мистецтві // Образотворче мистецтво. 1980. № 6. С. 10.
169. Керженцев П. Итоги украинской декады // Правда. 1936.22.03.

170. Кіндер К. Р. Танець як знаково-символічний комплекс // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 7. С. 49–55.
171. Крюков Д. Несколько слов о сценическом искусстве. Москва, 1841.
172. Легка С. А. Традиції народної культури в українській хореографії // Питання культурології. Київ : КНУКіМ, 2001. Вип. 17. С. 28–37.
173. Литвиненко В. А. Жанровість у творчості П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 16. С. 103–106.
174. Литвиненко В. А. Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2009. Вип. 20. С. 65–72.
175. Литвиненко В. А. Симфонізм у творчості П. П. Вірського. Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 14. С. 45–55.
176. Литвиненко В. А. Литвиненко В. А. Национальная традиционно-игровая культура и танцевальная фольклористика – источник народно-сценической хореографии Украины. Культура и искусство Российской академии естествознания : международный журнал экспериментального образования. Россия : Саратов, 2014. № 8. С. 8–10.
177. Литвиненко В. А. Становлення танцювального драматичного художнього образу у творчій роботі Павла Вірського. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 254–260.
178. Материалы творческой конференции Всесоюзного фестиваля самодеятельных ансамблей народного танца в Молдавской ССР (6–9 августа 1968). Кишинев : ЦК КП Молдавии, 1970. 101 с.
179. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа современной музыки // Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1967. Вып 1. С. 151–180.
180. Мерлянова О. Жіночі танці у процесі відродження української народно-сценічної хореографії // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи

- їх вирішення : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луганськ, 2006. С. 45–49.
181. Павлюк Т. С. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50–60-х років ХХ століття // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2003. Вип. 8. С. 91–101.
182. Патріарх українського танцю. До 125-річчя від народження Василя Авраменка // Свобода. Торонто, 2010.26.03. С. 18–19.
183. Песни и танцы Буковины // Ульяновская правда. 1972.12. 09.
184. Петрицький А. Важливий компонент мистецтва // Радянська культура. 1957. № 3. С. 2.
185. Підлипська А. М. Критерії класифікації кримськотатарського народного танцю // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2005. Вип. 13. С. 101–107.
186. Помпа О. Д. Танцювальна культура професійних хореографічних колективів міста Житомира // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 18. Київ : Міленіум, 2010. С. 216–223.
187. Посадов А. Державний ансамбль народного танцю // Вісті. 1937.02.12.
188. Против формализма и натурализма : сборник статей. Москва : Изогиз., 1937. 77 с.
189. Радянська Україна. 1958.22.11.
190. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2015. № 1. С. 99–107.
191. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : ДАКККіМ, 2015. Вип. XXXIV. С. 109–117.

192. Рой Є. Є. Народний танок як складова календарно-світової обрядової культури України: історичний аспект // Вісник НАКККіМ : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2015. № 3. С. 20–27.
193. Сівкович М., Верховинець Я. Перший Міжнародний – сторінки минулого // Культура і життя. 1975. № 4. С. 8–11.
194. Турчак С. Велике мистецтво // Радянська Україна. 1970.12.11.
195. Харьковский историко-археологический ежегодник. Харьков : АО. Бизнес Информ, 1994. С. 73–86.
196. Хубов Г. Український ансамбль танцю // Радянська Україна. 1938.11.04.
197. Чепалов А. Театр танца в Германии: генеза и современное толкование. Национальные и этнические приоритеты в решении социально-экономических проблем мировой культуры и цивилизации // Материалы Межд. науч.-практ. конфер. Третья часть. Социально-философские основы и ценностные ориентиры развития мировой культуры. Новосибирск : Международная славянская академия. Зап.-Сиб. отдел., 2006. С. 366–374.
198. Шкоріненко В. О. Народний танок у системі естетичного виховання // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : ДАКККіМ, 2003. № 1. С. 99–105.
199. Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 3. 2-е вид., репринт. вид. 1902. Верховина : Журнал «Гуцульщина», 1999. 270 с.
200. Яковець Р. На шляху до майстерності. Київ : Мистецтво, 1968. № 4. С. 56–59.
201. Festival of international Stars. Le Monde. (Франція), 19.10.1968.
202. El reconocimiento de la excelencia. Nuestra. (Аргентина), 25.07.1974.
203. Ukrainian folkloric art in the theatre of the dance. Daily Express. (Англія), 10.10.1961.
204. Cossack ballet from the Ukraine. Life and world. Toronto, November, 7. 1966, № 45.
205. The theatre of ukrainian folkloric dance and classical ballet, New York Times, 17.02. 1962.

Інтернет-ресурси

206. Ансамбль Донбас :: Главная [Електронний ресурс]. URL: donbass-dance.com/
207. Ансамбль Льонок – пісні, біографія – екранські пісні/. URL: www.pisni.org.ua/persons/1722.html
208. Державний академічний Волинський народний хор [Електронний ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/playlist?list>
209. Заслужений Академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-sr07jBdF-k>
210. Закарпатський народний хор відзначив 65-річчя – Закарпаття онлайн [Електронний ресурс]. URL: zakarpatya.net.ua ›
211. Зырянов Александр. Приемы хореографического симфонизма ... [Електронний ресурс]. URL: dance-composition.ru ›
212. Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ... [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/.../Івано-Франківський_національн...
213. Касян Л. Твердиня національного мистецтва – ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного ... [Електронний ресурс]. URL: tsdkffa.archives.gov.ua/Publications/Kasian/13.pdf
214. Національний академічний ансамбль "Гуцулія" – YouTube [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M6Xnv0NBqAQ>
215. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ... [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/>.
216. Тернопільська обласна філармонія [Електронний ресурс]. URL: filarmoniya.te.ua/колективи/aat-nadzbruchaka
217. Черкаський державний заслужений український... [Електронний ресурс]. URL: uk.wikipedia.org

Відеоресурси

218. Виступає Державний заслужений ансамбль танцю УРСР під керівництвом народного артиста України Павла Вірського : документальний фільм [Відеозапис] / оператор І. Кацман, звукооператор І. Ренков. Київ : Українська студія хронікально-документальних фільмів, 1952.
219. Козаки в Парижі : документальний фільм [Відеозапис] / автор сценарію К. Богдан, монтаж і текст реж. В. Небери, звукооператор О. Шайкін. Київ : Українська студія хронікально-документальних фільмів, 1965.
220. Сегодня с Павлом Вирским : документальный фильм [Видеозапись] / реж. Владимир Хмельницкий, автор сценария Лидия Вирина, оператор Владимир Чупрынин. Київ : Киевская киностудия научно-популярных фильмов, 1966.
221. Рождение танца : документальный фильм [Видеозапись] / реж. Алла Сурикова. Київ : Киностудия им. А. Довженко, 1975.
222. Вирский – навсегда : короткометражный документальный фильм [Видеозапись] / реж. Владимир Хмельницкий, комментирует Ольга Вирская. Київ : Киевская студия научно-популярных фильмов, 2005.

ДОДАТКИ

1. Мал. 2.1 «Ой, під вишнею».
2. Мал. 2.2 «»Ляльки».
3. Мал. 2.3 «Шевчики».
4. Мал. 2.4 «Шевчики»;
5. Мал. 2.5 «Ой, під вишнею».
6. Мал. 2.6 «Колгоспне весілля».
7. Мал. 3.7 «Подоряночка».
8. Мал. 3.8 «Подоряночка».
9. Мал. 3.9 «Хміль».
- 10.Мал. 3.10 «Чумацькі радощі».
- 11.Мал. 3.11 «Ми пам'ятаємо».
- 12.Мал. 3.12 «Колгоспне весілля».
- 13.Мал. 3.13 «Жовтнева легенда».
- 14.Мал. 3.14 «Жовтнева легенда».
- 15.Мал. 3.15 «Жовтнева легенда».
- 16.Мал. 3.16 «Запорожці».
- 17.Мал. 3.17 «Ми пам'ятаємо».
- 18.Мал. 3.18 «Ми з України».

Образність хореографії Павла Вірського



Мал. 2.1
«Ой під вишнею»



Мал. 2.2
«Ляльки»



Мал. 2.3
«Шевчики»



Мал. 2.4
«Шевчики»



Мал. 2.5
«Ой під вишнею»



Мал. 2.6
«Колгоспне весілля»



Мал. 3.7
«Подоряночка»



Мал. 3.8
«Подоряночка»



Мал. 3.9
«Хміль»



Мал. 3.10
«Чумацькі радощі»



Мал. 3.11
«Ми пам'ятаємо»



Мал. 3.12
«Колгоспне весілля»

Елементи хореографічної поліфонії
і скульптурності в театрі танцю
Павла Вірського



Мал. 3.13
«Жовтнева легенда»



Мал. 3.14
«Жовтнева легенда»



Мал. 3.15
«Жовтнева легенда»



Мал. 3.16
«Запорожці»



Мал. 3.17
«Ми пам'ятаємо»



Мал. 3.17
«Ми з України»

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Литвиненко В. А. Національна культура – основа майбутнього хореографії // Павло Вірський: [життєвий і твор. шлях]. Вінниця, 2012. С. 263–268.
2. Литвиненко В. А. Мова національного танцю // Культура і мистецтво у сучасному світі . КНУКіМ: наук. зап. Київ, 2011. Вип. 12. С. 243–248.
3. Литвиненко В. А. Драматургія хореографічного образу // Вісник КНУКІМ : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 24. С. 111–115.
4. Литвиненко В. А Творча робота П. Вірського з художником // Вісник КНУКІМ: зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 21. С.93-96.
5. Литвиненко В. А Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі // Вісник КНУКІМ: зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 20. С.65 – 72
6. Литвиненко В. А. Новаторство П. П. Вірського // Вісник КНУКІМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 54–57.
7. Литвиненко В. А. Жанровість у творчості П. П. Вірського // Вісник КНУКІМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 16. С. 103–106.
8. Литвиненко В. А Побутова деталь у хореографічному творі // Питання культурології КНУКіМ : зб. наук. ст. Київ, 2007. Вип. 23. С.179 – 182.
9. Литвиненко В. А Класичний екзерсис в українському ансамблі народного танцю // Культура і мистецтво у сучасному світі КНУКіМ : наук. зап. Київ, 2007. Вип. 10. С.181 – 185.
10. Литвиненко В. А. Сильові ознаки творчості П. П. Вірського // Питання культурології КНУКіМ : зб. наук. ст. Київ , 2006. Вип. 22. С. 216–220.
11. Литвиненко В. А. Творчий метод П. П. Вірського // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 15. С. 32–36.
12. Литвиненко В. А. Симфонізм у творчості П. П. Вірського // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 14. С. 45–55.

**Статті в наукових фахових виданнях України,
внесених до міжнародних наукометричних баз**

1. Литвиненко В. А. Становлення танцювального драматичного художнього образу у творчій роботі Павла Вірського // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 254 –260.

2. Литвиненко В. А. Сценічна драматургія Павла Вірського // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 294 – 300.

Статті в наукових фахових виданнях інших держав

1. Литвиненко В. А. Национальная концепция творчества Павла Вирского // Приволжский научный вестник. Россия : Ижевск, 2014. №3 (31), ч. 1. С. 131–133. (Серия «Искусствоведение»).

2. Литвиненко В. А. Национальная традиционно-игровая культура и танцевальная фольклористика – источник народно-сценической хореографии Украины // Культура и искусство Российской академии естествознания : международный журнал экспериментального образования. Россия : Саратов, 2014. № 8. С. 8–10.

Тези доповідей у збірниках матеріалів конференцій

1. Литвиненко В. А. Театралізована художня образність та її прояв у творчості В. С. Котляр – солістки Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 82–84.

2. Литвиненко В. А. Музична основа як складова народного танцю в творчій роботі балетмейстера-постановника // Хореографія ХХІ століття:

мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 72–77.

3. Литвиненко В. А. Пісні літературного походження як джерело образності в народно-сценічній хореографії // Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 71-75.

4. Литвиненко В. А. Зразки народно-сценічної хореографії в системі підготовки фахівців // Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецьки виміри : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2013. С. 61-65.

5. Литвиненко В. А. Драматургія в творчості П.П.Вірського і її вплив на розвиток української народно-сценічної хореографії // Вплив творчості П.П.Вірського на розвиток національної хореографії : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : Міністерство культури і мистецтв України, Український культурно-просвітницький центр «Дружба, Національна хореографічна спілка України. 2005. С. 11-13.

Підручник

1. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтерпрес, 2007. 467 с.

2. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. 2-ге вид. Київ : Альтерпрес, 2008. 467 с.