

УДК 793.31

Цитування:

Рой Є. Є., Рой В. Є. Творчість Павла Вірського – симбіоз хореографічного і театрального мистецтва ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 52–61.

Roy E., Roy V. (2022). Pavlo Virsky's creativity is the symbiosis of choreographic and theatre art of the XX century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 52–61 [in Ukrainian].

Рой Євгеній Євгенійович,
доктор історичних наук, професор НПП
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5566-9604>
roiyeven@gmail.com

Рой В'ячеслав Євгенійович,
здобувач Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова
<https://orcid.org/0000-0001-8244-7858>

ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО – СИМБІОЗ ХОРЕОГРАФІЧНОГО І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – проаналізувати мистецький доробок українського хореографа-постановника П. Вірського в період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України та розкрити феномен його театралізовано-образної народної хореографії в контексті театрального мистецтва. **Методологічною основою дослідження** є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичні підходи, фундаментальні положення теорії та історії культури. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження, які дали змогу виявити тісний зв'язок народно-сценічного танцювального й театрального мистецтва в постановчій роботі митця. **Наукова новизна** отриманих результатів обумовлена метою, завданнями та проблематикою дослідження і полягає у виявленні й узагальненні особливостей танцювального мистецтва українського хореографа, яке наблизило його театралізовано-сюжетні постановки в ансамблі до своєрідного авторського театру народного танцю. **Висновки.** Творчість П. Вірського – живий доказ синкретичного зв'язку танцювально-сценічного й театрального мистецтва. Ці сфери так міцно та органічно злилися в багаторічній роботі митця в одному з найкращих танцювальних колективів України, що майже всі постановки метра в національній народній хореографії мали яскраво виражений театралізовано-образний характер. Увібравши в себе сучасні ідеї та форми хореографії, переробивши їх до своїх сюжетних постановок, митець сформував чіткі орієнтири синтезу народно-хореографічного й театрального мистецтва. Цим самим він нібито вказав на перспективний напрям розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва України. Крім того, у результаті аналізу художньо-стильових особливостей мистецького доробку П. Вірського встановлено, що, експериментуючи, він зумів розширити жанрові кордони народно-сценічного танцю, наблизивши його до стилю вистави. А це відразу ж дало підстави говорити про своєрідний авторський театр народного танцю, базовою основою якого був Державний заслужений академічний ансамбль танцю України.

Ключові слова: театралізований фольклор, синкретизм народно-сценічної хореографії, симбіоз сценічних мистецтв, театр народного танцю, художньо-сценічна образність.

Roy Evgenii, D.Sc in History, professor NPI Kyiv National Inversity of Culture and Arts; Roy Vyacheslav, PhD-candidate M. Dragomanov National Pedagogical University

Pavlo Virsky's creativity is the symbiosis of choreographic and theatre art of the XX century

Purpose of Research. The purposes of the research are to analyse the artistic works of Pavlo Virsky, the Ukrainian choreographer-director, in the State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine and to reveal the phenomenon of his theatrical folk choreography in the context of theatrical art. **Methodology.** The scientific methodological basis of the research is the combination of the dialectical principle of knowledge, systemic, socio-cultural and historical approaches, the fundamental provisions of the culture theory and history of. The general scientific and interdisciplinary research methods were used, which revealed the close connection between folk and stage dance and theatre art in the artist's staging work. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the results are to identify and generalise the features of dance art of Ukrainian choreographer, which brought his theatrical performances in the ensemble to a kind of author's folk dance theatre. **Conclusions.** P. Virsky's creativity is a living proof of the syncretic connection among dance, stage and theatrical art. These spheres merged so strongly and organically in his many years of work in one of the best dance groups in Ukraine, because everything he did in the national folk choreography had a pronounced theatrical and figurative character. Having absorbed modern ideas and forms of choreography, reworking them into his plot productions, the artist forms clear guidelines for the synthesis of folk – choreographic and theatrical

arts. Thus, he allegedly points to a promising direction in the development of folk dance art in Ukraine. In addition, as a result of the analysis of artistic and stylistic features of P. Virsky's artistic works we have found out that he managed to expand the genre boundaries of folk-stage dance art, bringing them closer to the style of performance. This allows us to talk about a kind of author's folk dance theatre, the basic basis of which was the State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine.

Keywords: theatrical folklore, syncretism of folk-stage choreography, symbiosis of stage arts, folk dance theater, artistic-stage imagery.

Актуальність теми дослідження. Творчий доробок українського хореографа, архівні документи, документальні кінофільми, спогади безпосередніх учасників – артистів цього колективу, тогочасна вітчизняна й зарубіжна періодика, роботи науковців, які були дотичні до творчості українського митця (Г. Боримська, В. Литвиненко, Ю. Станішевський, Є. Рой та ін.), стали джерельною базою для поглибленого вивчення народно-сценічної хореографічної культури, яку популяризував мистецький колектив під керівництвом П. Вірського. Актуальність зазначеної проблематики, її наукова і практична цінність, недостатня розробленість у фахових виданнях й обумовили вибір тематичної спрямованості даного дослідження. На прикладі роботи цього творчого колективу можна наочно простежити еволюційні процеси, що мали місце в національному народно-сценічному хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття. Саме в ньому чітко простежується синкретизм сюжетного народно-сценічного танцю, в якому хореографія, театральне і музичне мистецтво утворюють єдине ціле. Цей симбіоз помітно розширив «формові» межі української народно-образної хореографії, що давало і дає підстави говорити про фактичне існування своєрідного авторського театру народного танцю П. Вірського, театралізовано-танцювальні постановки якого виконуються творчим колективом Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України під його керівництвом. У нашому дослідженні було використано комплексний підхід у виборі дослідницьких методів з дотриманням принципів системності та конкретності. Це й зумовило використання також і загальнонаукових, описових та аналітико-мистецтвознавчих наукових методів для розкриття запропонованої проблематики.

Наукова новизна. На основі аналізу різнопланових джерел і літератури було визначено основні концептуальні засади еволюційних процесів в народній хореографії митця за період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, виявлено та узагальнено особливості

його танцювального мистецтва, яке наблизило його сюжетні постановки до форм театру народного танцю. Їх мистецтвознавчий аналіз дає підстави говорити про органічне поєднання в них у єдине ціле мистецтва народної хореографії, театрального і музичного. Похідно додамо, що у них чітко простежується не тільки драматургія сюжетного художнього задуму та розвиток сценічної дії театралізованого концертного номера, але й образні характери персонажів, які митець через артистичну майстерність виконавців доносить до глядача мовою танцювально-образної пластики, пантоміми, емоційним станом придуманих балетмейстером героїв.

Мета дослідження – проаналізувати мистецький доробок українського хореографо-постановника П. Вірського в період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України та розкрити феномен його театралізовано-образної народної хореографії, яка органічно поєднана з театральним мистецтвом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні важко уявити українське хореографічне мистецтво без народно-сценічного танцю, який можна побачити як у балетних та оперних виставах і театральних постановках, де він є невіддільним сценічним атрибутом, так і в хореографічних композиціях, мініатюрах і навіть камерних сценках концертних номерів як професійних, так і аматорських ансамблів. 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.

Пройшовши тривалий шлях розвитку і розширивши масштаби свого використання, народно-сценічне танцювальне мистецтво набуло нового забарвлення. Закріпившись на театральних підмостках і концертних майданчиках, воно зайняло свою царину в жанрі народної хореографії. А це, у свою чергу, додавало більшої образної видовищності вистав, розширюючи потенційні

можливості режисерів-постановників. Часто-густо вони використовували народні танці при створенні окремих мізансцен для більшої достеменності при відтворенні образних характеристик сценічних персонажів у творах на українську тематику. Не став винятком і П. Вірський, який багато років працював у оперних театрах і також неодноразово використовував народний танець у своїй постановчій роботі [6, 111].

Завершивши активну творчу діяльність на театральній сцені, він прийняв запрошення очолити Державний ансамбль танцю України. Вивчаючи специфіку ансамблевої роботи, митець вирішив дещо перенести зі свого попереднього досвіду у роботу цього мистецького колективу. Зокрема, розуміння того, що поєднання елементів танцювального й театрального мистецтва в органічне ціле може зробити український народно-сценічний танець більш видовищним та образним.

Його новаторсько-експериментальні спроби почали простежуватися при аналізі вже перших концертних програм ансамблю [12], але особливо вони стали помітними у другій половині 1950-х років. Саме з цього і почався умовно новий етап у розвитку народно-хореографічного мистецтва України, коли народно-сценічний танець впевнено розпочав свою тріумфальну ходу, ставши органічною складовою частиною багатьох його сюжетних концертних номерів. До цього варто додати, що П. Вірський став одним з піонерів цього жанрового напрямку театралізовано-образної народної хореографії України, який пізніше стали активно використовувати й інші балетмейстери. У ній митець у простих і барвистих образних характерах сценічних персонажів мовою танцювальної пластики тонко відтворював глибину душі українського народу. А це в значній мірі сприяло популяризації народного танцю і, викликаючи любов широких народних мас до нього, помітно зміцнювало позиції національного народно-хореографічного мистецтва. У сміливих пошуках нової образної хореографічної лексики українських танцювально-сюжетних постановок П. Вірський, розвиваючи та синтезуючи досвід вітчизняних хореографів минулого (В. Авраменка, В. Верховинця, М. Соболя), розпочав нелегку творчу роботу зі збирання танцювальних фольклорних зразків, бажаючи на базі свого мистецького колективу створювати театралізовані концертні номери. Переглядаючи їх, фактично бачиш перед собою сюжетно-образний танець, який завдяки

майстерності митця перетворювався у своєрідну образно-характерну міні-виставу. Найкращі постановки митця стали апогеєм цього популярного в народі хореографічного жанру [9, 68]. У них народно-сюжетний танець органічно переплітався з іншими видами мистецтва і, передусім, з театральним. Окремі елементи цього виду синкретичного мистецтва почали чітко простежуватися в тематичних концертних номерах ансамблю. Шанувальники народної хореографії митця, мистецтвознавці і преса все частіше почали говорити, що на базовій основі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України фактично по формі подачі матеріалу виник своєрідний авторський театр народного танцю [10, 78]. У зазначений історико-культурний період це було унікальне явище, бо поява нової сценічної форми у хореографічному жанрі де-юре не існувало, а де-факто глядачі бачили сюжетно-образні художні постановки у численних концертних програмах. У них в театралізовано-танцювальній формі простежувалося намагання митця відшукати розумне співвідношення між національними традиціями і сучасним авторським баченням їх окремих елементів. У результаті цього процесу український танцювальний фольклор помітно збагатився художньо-образною балетмейстерською фантазією, що зробило його більш сценічно видовищним [14].

Безумовно, це була нелегка робота митця-новатора, окремі постановки якого інколи викликали критику співвітчизників, бо не відповідали в повній мірі первинним завданням національного танцювального колективу. Для досягнення поставленої мети по створенню художньо-образних хореографічних постановок митець, дещо переосмисливши манеру поведінки виконавців, був змушений, насамперед, відмовитися від зайвого натуралізму заради поглибленої мотивації вчинків придуманих ним сценічних персонажів, що передавалися артистами символічною мовою танцю, емоціями й мімікою [1]. Не ставлячи за мету епатувати глядача псевдо оригінальністю сценічних вирішень, П. Вірський, водночас, зосередив увагу на пошуках нових засобів у розкритті художньо-танцювальних образних характеристик («Запорожці», «Колгоспна полька» тощо) [16].

Крім того, застосування хореографічної драматургії в цих сюжетно-образних концертних номерах давало можливість митцю і його мистецькому колективу позбутися штамтів і традиційних постановчих схем

роботи, характерних для тогочасних споріднених танцювальних ансамблів країни. Копітка робота з режисурою й артистами балету ансамблю допомагала йому запобігти багатьох помилок, що відразу привнесло в його авторську постановчу концепцію деякі уточнення, що позитивно позначалися на художній цілісності концертних програм мистецького колективу. Зокрема, у їх переважній більшості сценічних постановок чітко простежується, окрім сюжетної лінії з послідовним розвитком подій у представленому народно-хореографічному творі, на їх основі також розкриваються і взаємостосунки, котрі переслідують дійові персонажі.

Похідно зауважимо, що й інші українські хореографи-постановники також намагалися використати цей театралізовано-хореографічний потенціал у своїх сценічних постановках з метою наблизитися до образної 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 театральним мистецтвом, масштабністю тем, художньо-естетичною ідейністю, що їх спромігся досягти П. Вірський, працюючи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

На початку 1960-х років митець привніс у свою творчу постановчу роботу досвід не тільки українських хореографів попередніх поколінь, але й своїх зарубіжних колег, 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 численну глядацьку аудиторію, бо в ній був і живий біль, і щира збентеженість. А за всім цим стояла творча індивідуальність автора, який через хореографічно-театралізовані образні характери своїх сценічних героїв розкривав внутрішній світ волелюбного українського народу, оспівував дівочу красу, мужність і патріотизм козаків, їхню відданість, кмітливість і відвагу [15, 6].

Сценічних персонажів об'єднували прагнення до ідеалу, любов до Вітчизни, до всього, що пробуджувало життя. Всі вони прагнули до істинно людських стосунків, до миру та злагоди. І не випадково перший номер концертної програми ансамблю мав назву «Ми з України» (муз. І. Іващенко та А. Філіпенка), а

другий відділ відкривала хореографічна композиція «Добрий вечір» (муз. Б. Яровинського), які налаштували присутніх у будь-якому концертному залі глядачів саме на це.

У цих художньо-сценічних постановках розкривалися найкращі якості українського народу, зокрема, традиційні гостинність і доброзичливість, які до цього сценічно не укладалися у звичайні стереотипи тогочасної народної хореографії. У них чітко простежувалась національна шляхетність, сердечність, уявна любов до всіх присутніх гостей, сценічних персонажів у національному вбранні, яких балетмейстер своєю творчою уявою створив у світлі рампи і котрі крізь призму образних характерів доносили зі сцени [7]. Переглядаючи його концертні програми, можна перекоонатися у тому, що митець постійно працював над удосконаленням народно-сценічної хореографічної драматургії, своєрідно наближуючи її до театального мистецтва. Але при цьому він вважав, що саме народно-танцювальна розкутість і навіть деяка імпрровізація, повинні бути виразниками індивідуальної свободи сценічних персонажів без примусових зовнішніх обставин. Зауважимо, що, зазвичай, шанувальники його таланту віддавали належне творчій ініціативі митця, його експериментам. Проте, без сумніву, були й критики, які звинувачували балетмейстера в незбереженні, на їх погляд, автентичного фольклору у створених ним танцювальних композиціях [1]. При цьому, вони, мабуть, не враховували, що переважна більшість з цих сюжетних постановок були театралізованими постановками, в яких допускалися художньо-сценічні форми танцювального фольклору. До того ж, позитивний досвід відомих балетмейстерів-постановників (К. Голейзовський, С. Лифар, Ж. Новерр,) підказував П. Вірському про необхідність більше звертатися до хореографічної драматургії при створенні сценічних образних характерів у сюжетних постановках, підштовхуючи його на нові творчі експерименти в народній хореографії.

Жорсткі закони сцени все частіше змушували митця звертатися й до класичної літератури не для внутрішньо театальної полеміки або для зняття «хрестоматійного глянца», а для того, щоб відчутти реальну історію та пульс тогочасного життя, в художньо-сценічному варіанті. 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 кожній з них театралізовано розгортається дія, в якій можна відстежити динаміку образно – сюжетного танцю А в ньому протягом дуже короткого проміжку часу глядачі на сцені спостерігають пролог, кульмінацію і фінал концертного номера. В ньому артисти балету ансамблю мовою танцювальної пластики відтворюють художньо-образні характери, задумані балетмейстером-постановником. Тобто всі ці складові, здавалася б, були більш властиві для театрального жанру, але, як бачимо, вони виявилися типовими і для театралізованої народної хореографії митця. 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» й ін.), відзначалися оригінальною театральною гармонією, народженою сміливим поєднанням танцювального фольклору і скрупульозним опрацюванням образно-психологічного життя сценічних героїв театралізованих постановок П. Вірського. Кожна з них була довершеним танцювально-пластичним номером і водночас – відкриттям нової грані характеру театралізованих сценічних персонажів.

Митець завжди тримав руку на пульсі часу і намагався створювати художньо-сценічні постановки, які б відповідали його духу. Так, зокрема, у 1960–1970-х роках 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» у зазначені роки. 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. Іващенко), «Шевчики» (муз. обробка Г. Завгороднього) вони набули великої популярності в шанувальників танцювального мистецтва [14, 4]. Але мало хто з балетмейстерів на той час так вдало й дотепно у художньо-образній формі розкрив мовою танцювальної пластики окремі трагіко-комічні епізоди виробничого процесу, як це зробив П. Вірський.

Образно театралізуючи народну хореографію і вдало використовуючи артистичні дані своїх танцюристів для постановки цих номерів, він створив дійсно шедеврально концертні постановки, у яких природність, щирість і достеменність

сценічних персонажів «з народу» припала до душі глядачам, а тому не повірити їх емоційним переживанням було неможливо. Проте не тільки на зацікавленості художнім відтворенням виробничого процесу з якоюсь легкою іронією тримався успіх цих сюжетних постановок у шанувальників народної хореографії митця.

Ці художньо-естетичні творіння були унікальним художнім інструментарієм осягнення суспільства, тому що у театралізовано-гумористичній формі образно розкривали не тільки окремі епізоди виробничого процесу, але й деякі проблеми соціальних відносин між його учасниками. Усе, що відбувалося на сцені, – проєкція внутрішнього емоційно-психологічного стану героїв, їх внутрішній монолог у запропонованій танцювально-сюжетній постановці [4, 72–73]. І лише з роками стає зрозумілим, що, передусім, саме в цьому була їх сила. Характерно, що ще й сьогодні ці творчі здобутки митця співзвучні з новим часом, бо були вони художньо досконалими, сповненими глибоким змістом. А його балетмейстерський талант був втілений у художньо-естетичних новаціях театрально-хореографічних інтерпретацій і став переконливим свідченням високої професійної майстерності українського хореографа.

Розглядаючи дану тематику, необхідно сказати і про те, що хореографічне мистецтво другої половини ХХ століття розвивалося в досить складних умовах, що часто призводило до ідеологічної плутанини і, як наслідок, до художньої еkleктики практично в усіх його жанрах. Така ситуація продовжувалася майже до кінця 1970-х років, коли українська культура, зокрема й мистецтво народної хореографії як її складова, почали рух у зустрічних напрямках, відтворюючи те, що фактично було закладено в пошуках діячів народно-сценічного танцювального мистецтва ще на початку століття. Так, в одній концертній програмі в репертуарній афіші поруч стояли хореографічні композиції «Про що верба плаче», «Хміль» та одноактна балетна вистава «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба. Принагідно зауважимо, що в ньому П. Вірський більшу увагу приділяв не ідейній стороні твору, а пластичному вирішенню художнього образу кожного сценічного персонажа, хоча тематика цього твору відповідала тогочасній ідеології. Але на професійному рівні, на думку мистецтвознавців, балетмейстерська постановка,

висока виконавська майстерність артистів ансамблю не викликали жодних нарікань [3].

Щоправда, прагнучи надати виставі мальовничості, театральності й водночас реалізму, 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 театралізованого образного 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 мовою класичного і народного танцю. Павло Вірський відтворив символічний образ революційно налаштованого народу, прагнучи досягнути його в численних зв'язках з історичними подіями минулих часів. Митець, драматично осмисливши дійсність, задав такий художньо-естетичний масштаб, на який українська народна хореографія на той час повною мірою була не спроможна. Щоправда, якщо аналізувати цей спектакль з позиції сьогодення, можна сказати, що тематика цього твору далека від високої виконавської майстерності його артистів балету. У ньому вони продемонстрували не тільки найкращі професійні якості народної хореографії, але й класичної. Працюючи над цією постановкою, митець особливо увага приділив створенню динамічної сценічної характеристики образів, акцентуючи увагу на розкритті психологічних рис кожного персонажа, а також підпорядкуванню деталей цілісності авторського задуму – усе це варто віднести до головних творчих здобутків П. Вірського. Здійснення такої складної постановчої роботи з колективом ансамблю українського народного танцю вимагало від митця професійної зрілості, глобального мислення і, безумовно, напруження творчих зусиль. 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 народно-сценічної хореографії відображення ідей, характерних для цих буремних років, була сила цієї театралізованої постановки, але й у розумінні історичної епохи в її розвитку. П. Вірський і його артисти балету вдало поєднали народно-сценічний і класичний 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 різнопланових художньо-образних характерів і психологічним умотивуванням дій кожного зі сценічних персонажів.

Не менш цікавою виявилася оригінальна постановка П. Вірського, присвячена героїзму захисників вітчизни у Другій світовій війні. В ній митець намагався в художньо-сценічній формі мовою театралізованого танцю осмислити ті буремні роки і їх відгук у людській психології, у суспільній і моральній позиції. Особливо гостро це виявило себе в художньо-сценічних образах, відтворених на сцені («Ми пам'ятаємо»). Тема війни була пекельною і хвилюючою для переважної більшості людей, які пережили всі її страхоття. Для Павла Вірського пам'ять про жахіття війни була не тільки святою, але й емоційно живою, бо він був її безпосереднім учасником. Як наслідок – переконливі найважливіші вирішення композиційної побудови й драматичності осмислення тематики цих театралізованої танцювальної міні-вистави. Таке авторське усвідомлення було можливим тільки завдяки наближенню роботи танцювального ансамблю до театрального жанру, народженню ефекту миттєвого контакту з історією.

Переглядаючи театралізовані народно-хореографічні твори, присвячені подіям, пов'язаним революційною та військовою тематикою, можемо констатувати: митцєві вдалося гармонійно поєднати велич і динамічність масових танців з глибоким психологічним розкриттям образних характерів персонажів пантомімою й символічною мовою танцю («Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо»). У хореографічних постановках було чітко розроблено досить гнучку просторово-часову концепцію показаного на сцені театрального образного танцювального дійства [2, 3]. Крім того, у його втіленні окрім художньо образної хореографії було також використано найновітніші виражальні засоби

театралізованої сучасної хореографії, зокрема і декоративне оформлення та світлові ефекти.

Хореографічна драматургія, створена Павлом Вірським у цих мінівиставах, змушувала глядачів замислитись над важливими суспільними проблемами нашого народу. Кращі постановки змушували глядача замислитись, руйнуючи незримі кордони між різними народами, поділяючи радість, а інколи навіть і знаходячи живе співчуття в серцях чисельних прихильників української 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.

Зарубіжна преса 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. В них чітко простежується синтез народно-хореографічного і театрального мистецтв, що вирізняє колектив з поміж інших аналогічних творчих колективів [16, 6].

Аналізуючи роботу П. Вірського в цьому мистецькому колективі, видно, що тільки в глибинному осягненні тенденцій реальної дійсності, у досконалому аналітичному осмисленні закономірностей розвитку сценічних характерів, у створених театралізовано-хореографічних композиціях і мініатюрах, психологічних і соціальних конфліктів персонажів можна досягти високого результату. Тому збереження духу і художньо-образної неповторності українського 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 хореографічно-образну лексику, доводячи її до досконалості. Крім того, він вдало «вплітав» її у створені ним сюжетні постановки на сучасну тематику.

Усе це змушувало багатьох прихильників цього виду мистецтва по-новому подивитись на український народно-сценічний танець і на емоційному рівні ближче долучитися до високої культури українського народу, краще зрозуміти його ментальність і відчути його ширі 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 і водночас не порушувала цілісності театралізованої танцювальної постановки. Більш того, вона була фактично завершеним танцювальним номером, у якому розкривалася нова риса характеру сценічного героя, що, безумовно, є індивідуальною особливістю авторського стилю митця. Маючи багатий досвід роботи балетмейстера в оперно-театральних труппах, 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. Але на відміну від останніх це треба було донести до глядача мовою танцювальної пластики. Це творче кредо митець проніс через все своє сценічне життя, органічно поєднуючи в собі артиста балету, театрального актора та режисера-постановника в одне ціле.

Прагнення до органічного поєднання театралізовано-образної артистичності та художньої цілісності всієї танцювальної постановки постійно генерували нові творчі ідеї славетного хореографа і як наслідок – суворі вимоги до професійної акторської майстерності своїх артистів. Цим завданням було обумовлено арсенал постановочних засобів будь-якої його хореографічної вистави, де кожний створений ним характер набував яскравої індивідуальності, отримуючи емоційно переконливе художньо-образне вирішення. А «матеріалом» для цього слугують танцювальні рухи, міміка та пластика виконавців. 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 театралізовані сценічно-танцювальні образи.

Ще однією творчою родзинкою в постановках митця були добре відомі в народі популярні українські пісні, які на сцені були «візуалізовані» в авторських танцювально-сценічних композиціях. Всі вони дивували не тільки своєю безкомпромісною сміливістю, винахідливістю, балетмейстерською інновацією та глибиною філософської думки, але й також знайденої й опрацьованої художньої форми театралізованої хореографічної постановки («Горлиця», «Ой, під вишнею», «Хміль») [10, 27]. У кожній з них митець з особливою точністю образно окреслює кульмінаційно-

емоціональну вершину, звідки простежується вся глибина їх ідейно-художнього контенту. Ці вершини в них надзвичайно яскраві та можуть правити за зразок балетмейстерської майстерності митця в побудові драматургії сценічно-танцювальної картини.

Вимагаючи від своїх артистів правди щирого почуття, поєднаної з театральньо-образною формою вияву, П. Вірський намагався відшукати внутрішнє мотивування образного характеру, вбачаючи театральність не в сценічній умовності, а в самому розвиткові дії, драматургії твору і його театралізовано-художніх образах. Більш наочно це простежується в хореографічній мініатюрі «Чумацькі радощі» (муз. обробка І. Івашенка), де він створює трагікомічний образ чотирьох бідних чумаків, які не втрачали гумору та душевну щедрість навіть у скрутні для них часи. Митець фактично створив багату на гумористичну задумку хореографічну міні-виставу, театральню виразну, динамічну й водночас драматично-насичену. У ній пошук театральності та сценічної ефектності він підпорядковує відтворенню та розкриттю сценічно-образних характеристик персонажів цього хореографічно-театралізованого твору мовою пластики танцю, пантоміми та емоційності героїв.

Сьогодні від часу перших постановок ансамблю відділяють уже декілька десятиліть. Історичний час втручається в наше сприйняття не тільки мистецьких здобутків соціальної атмосфери недалекого минулого, але й змушує оцінити її крізь призму новітніх зрушень суспільства, повертаючи нашу пам'ять у сиву давнину. Життєва конкретність у цих реалістичних творах пронизана, поміж іншим, так би мовити, «лініями історизму», який наочно проявляється в напруженому танцювальному діалозі між далеким минулим і сучасністю, у результаті чого й з'явилися художньо-сценічні образи героїв (перші виконавці: В. Застрожнов, В. Ізотов, І. Годун, Г. Мальцев). Вони майстерно відтворені пластикою народної хореографії з дотриманням «мелодизму» й гумору, здавна притаманному менталітету українського народу. Усе це ще раз свідчить про те, що П. Вірський постійно спрямовував свій балетмейстерський талант на відчуття й відтворення мовою народного танцю не лише театральності, але й драматургічної природи народного побуту, у якому все чіткіше простежуються елементи національно-образного 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 [13, 4].

Щоб переосмислити творчу спадщину Павла Вірського з позиції сьогодення, необхідно звернутися до його творчих надбань і 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»). Щоправда, у своїх танцювальних постановках за допомогою вмілого використання особистих емоційних можливостей характерів своїх артистів, що надає їм образно-психологічної переконливості, митець інколи свідомо романтизує деякі сценічні компоненти. Крім того, художньо-сценічні образи цих постановок не просто відображають, а узагальнюють дійсність, коли розгорталися історичні події. 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 українців. Заслугою П. Вірського, на наш погляд, було те, що він своєю постановкою намагався показати в художньо-сценічній формі героїку національно-традиційних витоків, розглядаючи історичні події (які розгортаються на сцені) крізь призму відчуття сучасності і тим самим, інтегруючи в художньо-сценічному образі різні періоди історії українського народу.

У творчості балетмейстера на зламі 1960–1970-х років намітилась тенденція, коли на основі гармонійного поєднання кращих традицій вітчизняної і світової танцювальної режисури, прийомів новітньої постановочної практики утвердилося принципово нове бачення національної народної хореографії. Активна та свідомо художньо-естетична позиція відомого митця української танцювальної культури сприяла її відкритості до прогресивних національних народно-сценічних тенденцій, найважливішими з яких були розширення художньої палітри засобів сценічної виразності й особлива увага до всіх складових цього виду хореографічного мистецтва.

Висновки. Український балетмейстер справедливо вважав, що мистецтво народного танцю, його зміст і форма виростають із самого народного життя й нерозривно з ним пов'язані. Саме тому він намагався мовою танцю в художньо-театралізованій формі символічно показати величний образ свого народу. Вирішуючи це завдання, митець користувався регламентованими можливостями емоційно-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 і емоційно-чуттєвим сприйняттям. Саме людські почуття сценічних героїв стають одним з основним смисловим виражальним зерном всіх його театралізовано-танцювальних постановок. До цього варто додати, що авторські народно-хореографічні сюжети, відтворені в сценічному варіанті П. Вірським під час роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України, на думку численної як вітчизняної, так і зарубіжної мистецької спільноти, були унікальним явищем в українській танцювальній культурі другої половини минулого століття. Постійно трансформуючись, вони змінюють сталі критерії нашого сучасного сприйняття хореографічних творів з народного життя, сприяючи глибшому пізнанню його сутності та розкриттю ролі національного народно-танцювального мистецтва, піднімаючи його на більш високий щабель української хореографії. Апогеєм творчості П. Вірського під час його роботи в ансамблі у другій половині 50-х років стало органічне поєднання театралізовано-образної народної хореографії з елементами музично-театрального мистецтва. Це було новим явищем в українській танцювальній культурі у зазначений історико-культурний період і знаменувало новий етап її розвитку.

Література

1. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. ЦДАМЛМ України. (Центр. держ. архів-музей літ-ри і мист-ва). Ф. 643. Оп. 1. Спр. 715. Од. зб. 67. Арк. 15, 5, 9. Оп. 2. Од. зб. 145. Арк. 237. Оп. 2. Арк. 6. Од. зб. 2. Арк. 5.
2. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати. *Товариш*. 1997. №25. С. 3.
3. Довженко В. Велике мистецтво. *Радянська Україна*. 1960. 18 жовт.
4. Литвиненко В. А. Відтворення естетики трудового процесу виробництва в мистецтві народно-сценічної хореографії України. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 70–74.
5. Рой Є. Є. Народний танок як складова календарно-обрядової культури України. Історичний аспект. *Вісник НАКККіМ*. 2015. №3. С. 20–27.
6. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. 2015. Вип. XXXIV.
7. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність: альманах*. 2015. №1.
8. Рой Є. Є., Рой В. Є. Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. *Культура і сучасність* : альманах. 2018. №2. С. 61–67.
9. Рой Є. Є., Литвиненко В. А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматичної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2019. №42. С. 66–74.
10. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ : Музична Україна, 1957. 201 с.
11. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Київ : Держвидав образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 195.
12. Хубов Г. Український ансамбль танцю. *Радянська Україна*. 1938. 11 квіт.
13. Grandioso ballet ruso: Los cosacos de Ucrania. *Miercoles*. 30 de Junio de 1965.
14. El ballet Ucrainiano triunfa en Mexico. *Excelsor*. Mexico D.F. 31 de marzo de 1974.
15. Ballet de los Cosacos de Ucrania Jueves. *Medellin*. 8 de Julio de 1965. P. 6.
16. Life and Word. *Ukrainian Newsweekly*. Toronto. November, 7. 1966. №45/54. Vol. 2.

References

1. State Honored Academic Dance Ensemble of the USSR named after P. Virsky Ministry of Culture of the USSR CDAMLМ of Ukraine. F. 643. Op. 1. File no. 715. Od. coll. 67. P. 15, 5, 9. Op. 2. Od. coll. 145. P. 237, 6. Op. 2. Od. coll. 2. P. 5 [in Ukrainian].
2. Goncharenko, S. (1997). Do not destroy, but reform. *Comrade*, 25, 3 [in Ukrainian].
3. Dovzhenko, V. (1960). Great art. *Soviet Ukraine*. 18 Oct. [in Ukrainian].
4. Litvinenko, V. A. (2021). Reproduction of the aesthetics of the labor process of production in the art of folk choreography of Ukraine. *Art notes*. Issue 39, 70–74 [in Ukrainian].

5. Roy, E. E. (2015). Folk dance as a component of calendar-ritual culture of Ukraine. Historical aspect. Bulletin of the NACAM, 3, 20–27 [in Ukrainian].
 6. Roy, E. E. (2015). Formation and development of folk-stage dance art as a component of choreographic culture. Current issues of history, theory and practice of art culture: coll. science work DAKKIM, issue XXXIV [in Ukrainian].
 7. Roy, E. E. (2015). Features of symphony in theatrical compositional structures of folk-stage choreography by Pavel Virsky. Culture and modernity: almanac, 1 [in Ukrainian].
 8. Roy, E. E., Roy, V. E. (2018). Artistic interaction of creative concepts of P. Virsky and K. Goleizovsky as an important evolutionary factor in the process of transformation of artistic and figurative thinking of the Ukrainian artist. Culture and modernity: almanac, 2, 61–67 [in Ukrainian].
 9. Roy, E. E., Litvinenko, V. A. (2019). Syncretism of dance and theater art and its manifestation in the artistic and figurative structure of the dramatic canvas of stage action. Bulletin of KNUKIM. Art History, 42, 66–74 [in Ukrainian].
 10. Stanishevsky, Y. (1957). Horizons of musical theater. Kyiv : Musical Ukraine [in Ukrainian].
 11. Stanishevsky, Y. (1962). Pavlo Pavlovich Virsky. Kyiv : Derzhvydav obrazotvor. mystetstva i muz lit. URSR [in Ukrainian].
 12. Hubov, G. (1938). Ukrainian dance ensemble. Soviet Ukraine, April, 11 [in Ukrainian].
 13. Miercoles. (1965). Grandioso ballet ruso: Los cosacos de Ucrania. June, 30 [In Spanish].
 14. Excelsor. (1974). The Ukrainian ballet triumphs in Mexico. Mexico D.F., March, 31 [In Spanish].
 15. Medellin. (1965). Ballet of the Cossacks of Ukraine. Jueves, July 8 [In Spanish].
 16. Life and Word. (1966). Ukrainian Newsweekly. Toronto, November, 7, 45/54, 2 [in English].
- Стаття надійшла до редакції 15.04.2022*
Отримано після доопрацювання 25.04.2022
Прийнято до друку 29.04.2022