

ПРИНЦИПИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Розглянуто та проаналізовано особливості творчості П. Вірського, сформульовано головні принципи його балетмейстерської діяльності, досліджено використання їх у виставах наступників — авторів національного балетного репертуару.

Ключові слова: *творчість П. Вірського, принципи балетмейстерської діяльності, український танець, народно-сценічний танець, класичний танець, балетмейстери-постановники, українська національна балетна вистава.*

Рассмотрены и проанализированы особенности творчества П. Вирского, сформулированы главные принципы его балетмейстерской деятельности, исследовано их использование в спектаклях последователей — авторов национального балетного репертуара.

Ключевые слова: *творчество П. Вирского, принципы балетмейстерской деятельности, украинский танец, народно-сценический танец, классический танец, балетмейстеры-постановщики, украинский национальный балетный спектакль.*

The features of Pavel Virsky's creation have been considered and analyzed, main principles of his ballet-master's activity have been formulated, their using in performances of following producers and authors of national ballet repertoire have been explored.

Key words: *creation of P. Virsky, principles of ballet-master activity, Ukrainian dance, folk-stage dance, classic dance, ballet-masters-producers, Ukrainian national ballet performance.*

Для українського хореографічного мистецтва характерною ознакою була і є спадкоємність поколінь, зокрема збереження традицій та їх невинний розвиток у сучасних умовах. В історії вітчизняної хореографії відзначаються постаті видатних митців, які за дрібними деталями збирали, зберігали та примножували надбання національного танцювального мистецтва. Серед них виокремлюється особистість легендарного хореографа Павла Вірського, котрий, створюючи танці, хореографічні мініатюри, великі полотна з минулого та сучасного життя українців, став фундатором академічного українського народно-сценічного танцю й зумів упроводити здобутки національної хореографії в європейський культурний контекст.

У сучасному хореографічному просторі, коли для українського танцювального мистецтва необхідним є збереження національної ідентичності, набуває актуальності не тільки вивчення досягнень минулих поколінь, а і їх використання та збагачення в нових умовах. У зв'язку із цим слід звернутися до спадщини видатного митця П. Вірського та визначити, які принципи балетмейстерської

діяльності використовували його послідовники в галузі української хореографії та можуть бути корисними для сучасних фахівців.

Завдяки тому, що творчості П. Вірського притаманне тяжіння до філософсько-художніх узагальнень під час формотворення академічного українського народного танцю, стало можливим гармонійне поєднання елементів національної культури з елементами класичного танцю. Тому, досліджуючи розвиток балетного театру України, необхідно звернути увагу на вплив видатного майстра народної хореографії та його спадщини на творчість українських балетмейстерів, які згодом створили національний балетний репертуар. Основні принципи балетмейстерської творчості П. Вірського опробовані часом і можуть вважатися універсальними й використовуватися в адаптованому вигляді в сучасній українській хореографії.

Особистості П. Вірського та його спадщині присвячено немало публікацій: монографій, наукових статей, матеріалів конференцій, рецензій відомих українських мистецтвознавців С. Легкої, В. Литвиненка, Т. Павлюк, Ю. Станішевського, В. Туркевича та ін., котрі досліджували творчий шлях митця, але, на жаль, вплив видатного українського хореографа на розвиток національного балетного театру розглянуто недостатньо, особливо в аспекті використання принципів, орієнтованих на традиції українського народного танцю, які продовжував та збагачував балетмейстер.

Отже, **мета** статті — виявити у творчості П. Вірського певні специфічні ознаки та сформулювати принципи його балетмейстерської діяльності, які сприяли створенню національного репертуару балетного театру України, дослідити способи їх використання в балетмейстерській діяльності наступників — авторів національних балетних вистав.

П. Вірський був універсальним, різносторонньо розвиненим фахівцем у галузі хореографічного мистецтва. Здолавши шлях артиста та постановника в балетних театрах Дніпропетровська, Києва, Одеси, Харкова, він зосередився на створенні народно-сценічних танців, хореографічних картин, вистав для ансамблю народного танцю (нині — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. П. Вірського). Серед яскравих творів цього колективу — такі шедеври українського хореографічного мистецтва, як «Гопак», «Запорожці», «Ляльки», «Повзунець», «Рукодільниці», «Чумацькі радощі», «Шевчики», в яких поєдналися в гармонійне ціле виразні засоби народно-сценічного, класичного танців та пантоміми, що відповідало новим тенденціям свого часу і, завдяки талановитим балетмейстерським рішенням, не втратило актуальності та художньої цінності й нині. «Ніжна і прозора лірика, натхненна романтика, піднесена героїка, хвилююча патетика, щедрий і теплий гумор — у кожній із цих емоційних сфер українського танцю балетмейстер відчуває на диво легко й вільно, майстерно і часом несподівано оригінально

відтворюючи ці розмаїті настрої в пластичних композиціях та візерунках, постійно збагачуючи і розвиваючи багатобарвну мову сценічної хореографії» [2, с. 4–5].

Починаючи працювати в балетному театрі, П. Вірський навчився з повагою ставитися до класичного танцю і балетної спадщини, що прищеплювали його наставники Р. Баланотті, В. Пресняков, А. Мессерер, та використовувати досягнення балетного театру у своїй балетмейстерській діяльності. «Творча фантазія П. Вірського, постійно вбираючи багатства українського народного танцю, водночас спирається на глибоке знання законів і лексики класичного балету, на розуміння досягнень світової хореографії» [2, с. 5].

Беручи участь в експериментальних постановках К. Голейзовського, які були яскравими прикладами новаторських пошуків різних засобів та форм, він зацікавився вивченням хореографічного фольклору. «Для своїх танцювальних полотен він не тільки сміливо бере елементи народного танцю, пантоміми, ритмопластики, майстерно об'єднує їх, «змішує» хореографічні барви, але ніде і ніколи не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва» [2, с. 5].

П. Вірський розвивав досягнення своїх попередників В. Авраменка й В. Верховинця, які започаткували традиції сценічного українського народного танцю. Він працював разом з відомими виконавцями та постановниками в балетному театрі Г. Березовою, М. Болотовим, В. Литвиненком, М. Соболев, видатними фахівцями з українського танцю К. Василенком, Я. Чуперчуком, з якими ділився власним балетмейстерським досвідом. «У його постановках звичні і широковідомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні — забарвлюються оригінальними відтінками» [2, с. 5]. Відтворюючи колорит і самобутність рідного краю, він створив власний стиль, який наслідують відомі майстри українського народно-сценічного танцю К. Балог, М. Вантух, Б. Колногузенко, А. Кривохижа, Р. Малиновський, В. Петрик та ін. і сформував власний творчий почерк, що характеризується найрізноманітнішими емоційними барвами, найцікавішими сюжетами й образами.

Художні пошуки П. Вірського в галузі народно-сценічного танцю почалися зі створення танцювальних картин до оперних вистав («Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), коли в нього вже був багатий досвід постановника в класичному балеті. Саме завдяки роботі в оперних виставах, де активізувалися процеси взаємовпливу видів мистецтва, стало можливим збагачення й емоційне посилення загальної атмосфери танцювальної дії, на відміну від тієї, що існувала в традиційному академічному балеті (характерні танці, що використовувалися лише як дивертисмент). «П. П. Вірський — балетмейстер-драматург. Його хореографічні мініатюри, поставлені за власними сценаріями, вражають

внутрішньою виразністю та емоційним напруженням драматургії. Він не просто надав винахідливі танцювальні композиції, майстерно переплітаючи своєрідні хореографічні візерунки, а й творив переконливі життєво правдиві людські характеристики, оповідаючи про важливе, сучасне» [5, с. 59].

Оживленню мови балетної вистави й адаптуванню фольклорного матеріалу відповідно до законів сценічної дії сприяла професійно створена музична партитура, що базувалася на народних мелодіях. Вона стала основою створення української сценічної хореографічної лексики, винайдення якої належить П. Вірському. «Природна чарівність танцю в нього поєднувалася із символікою, глибоким підтекстом, сміливістю фантазії, а танцювальна форма набувала драматичного мислення. Його творчості притаманні різноманітність і багатство сюжетів, тем, жанрів, драматичних принципів» [5, с. 60].

Пізніше в балетмейстерській практиці митця з'явилися не тільки окремі хореографічні номери, сюїти, композиції, вирішені засобами народно-сценічного танцю, а й повноцінні танцювальні вистави, в яких виразні засоби українського народного танцю та прийоми побудови творів, запозичені з фольклорних першоджерел, органічно поєднувалися з виразними засобами класичного танцю та прийомами побудови балетних спектаклів, що формувалися протягом усєї історії світового хореографічного мистецтва. До таких вистав належать «Чорне золото» В. Гомоляки (1960, Київ) та «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (1967, Київ), у яких балетмейстер засобами танцю зумів розкрити теми й образи сучасної радянської дійсності, використовуючи нові виразні засоби й прийоми побудови хореографічного тексту. Він поєднував лексику класичного танцю з виразними засобами ансамблевих форм, які формувалися в межах як українського, так і народно-сценічного танцю загалом.

Використовуючи досвід взаємодії фольклорних елементів з виразними засобами класичного балету, П. Вірський зміг уникнути механічного поєднання рухів і танцювальних видів та створити український народний танець як елемент самобутньої національної хореографічної культури, він знайшов гармонію між етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням, правдиво відображаючи традиції та характер народу. «Кожна танцювальна композиція П. П. Вірського, не залежно від того, до якого історичного періоду вона належить, — сучасна. Людина, її вчинки й почуття в різних своїх проявах — ліричному, героїчному, психологічному, сатиричному — ось головна тема творчості митця... Балетмейстер, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю, ускладнював їх, творчо осмислював, надавав їм нової форми, манери виконання. Деякі класичні рухи в більш-менш зміненому вигляді в сукупності з іншими ввійшли до лексики українського народно-сценічного танцю» [5, с. 60].

Аналізуючи творчість П. Вірського можна виокремити основні принципи його балетмейстерської діяльності. Перший — виконувати народні танці по-справжньому, а не імітувати їх; технічно бездоганні рухи наповнювати справжніми почуттями. Другий — звертати увагу на типові в характері народного танцю та виокремлювати стилеві особливості української народної творчості; не копіювати фольклор, а глибоко проникати до джерел національної хореографії. Третій — орієнтуватися на стилістичну цілісність та ідейну спрямованість, основувшись на почуттях художньої міри; застосовувати театралізацію танцювального руху без захоплення зоровими ефектами та зберігати національну стилістику, що відповідає сюжетній канві. Четвертий — використовувати в народному танці принципи хореографічного симфонізму.

Масштабність, різноманітність творчих пошуків П. Вірського сприяли появі не тільки різнобарвної лексики українського народно-сценічного танцю, а й довели, що його засобами можна створювати повноцінні, оригінальні хореографічні вистави, компоненти яких тісно пов'язані між собою і доповнюють один одного. «Кожна хореографічна перлина — це нова риса національного характеру українців... Сторінки героїчної історії і сьогодення, емоційно правдиві й колоритні образи минулого і постаті сучасників оживали у вражаючих монументальних хореографічних полотнах...» [10, с. 182]. Усе це надало змоги використовувати творчі принципи митця в галузі класичного балету. Саме у вітчизняному балетному театрі з другої половини 1950-х рр. відбувалися активні пошуки в напрямі створення національного репертуару, тому балетмейстерські відкриття П. Вірського у сфері народно-сценічного танцю сприяли вирішенню деяких актуальних проблем, таких як: «еволюція традицій та національної своєрідності сценічної хореографії і співвідношення національного й інтернаціонального в балеті» [10, с. 180]. Під час створення українських національних вистав балетмейстери Г. Березова, В. Вронський, М. Трегубов, А. Шекера та ін. використовували його досягнення, переосмислюючи відповідно до вимог класичної хореографії.

Творчість П. Вірського стимулювала пошуки досвідченого майстра українського балету В. Вронського. Своім прагненням до поетичного узагальнення та образності, пройнятої національним колоритом, його спадщина була співзвучна уявленню головного балетмейстера Національної опери. Так виникла оригінальна інтерпретація балету М. Скорульського «Лісова пісня» (1958, Київ). За визначенням Ю. Станішевського, натхненна танцювальна поема засвідчувала не лише справжнє сценічне народження «Лісової пісні», а і якісно новий, вищий етап у розвитку українського балету. «У виставі В. Вронського з'явилися важливі риси: глибоке проникнення в ідейно-філософський зміст драми-феєрії Л. Українки та партитури М. Скорульського і багатозначне його розкриття в узагальнено-поетичній танцювальній дії,

художня цілісність образного рішення вистави, оригінальність та національна своєрідність хореографічної мови, гармонійний виконавський ансамбль і глибокий синтез усіх музично-сценічних компонентів спектаклю» [10, с. 185].

У «Лісовій пісні» В. Вронського органічне поєднання класичного та народно-сценічного танців стало невід'ємною складовою хореографічної драматургії, яка намагалася відповідати музичній драматургії балету. Незважаючи на те, що в його інтерпретації переважала узагальнююча хореографічна лексика з акцентом на академічний танець, балетмейстерові вдалося створити розгорнуту танцювальну симфонію, якій було притаманне розмаїття барв і відтінків народної лексики із самотніми хореографічними традиціями України. В. Вронський опосередковано використав досягнення національного музично-драматичного театру, за допомогою яких гармонійно поєднав «піднесені ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковито-гумористичними замальовками, а замріяну романтику з високою і мужньою героїкою» [9, с. 169], що є характерним і для творчості П. Вірського.

Крім того, в «Лісовій пісні» з'явився «якісно новий жіночий танець українського балету, зігрітий неповторним національним колоритом. Звичайні класичні па та пози збагатилися й розквітли від органічного злиття з народним танцем...» [9, с. 170]. В. Вронський зміг не тільки прикрасити класичну лексику та розширити виражальні можливості, а й, базуючись на досвіді В. Вірського, глибше розкрити почуття героїнь та яскравіше змалювати їх образи.

В інтерпретації «Лісової пісні» В. Вронського багато спільного з основними принципами балетмейстерської творчості П. Вірського, що дозволяє стверджувати: завдяки вдалому поєднанню національного надбання зі світовими досягненнями, народно-сценічного танцю з класичним, українська хореографія здатна втілити та розкрити і поетику слова Л. Українки, і музичну драматургію М. Скорульського засобами мистецтва танцю.

Видатний український балетмейстер-шістдесятник А. Шекеро, котрий теж очолив Національну оперу, продовжив і збагатив досягнення українського балетного театру, художні традиції та пошуки своїх попередників, авторів національних балетних вистав. Він ґрунтувався на балетмейстерських принципах П. Вірського, поглиблюючи синтез класичного й українського народного танців. Вдалим прикладом зв'язку між основними балетмейстерськими принципами майстра українського народно-сценічного танцю та творця національного балетного репертуару є інтерпретація балету К. Данькевича «Лілея» (1976, Київ). «А. Шекеро підпорядкував усю лексику, весь образний лад спектаклю законам і формам класичної хореографії, обарвивши її національними пластичними інтонаціями та відтінками. Він вдало спрямував усі різнохарактерні епізоди на виявлення

ідейно-художнього змісту балету й об'єднав усі номери в розгорнуті композиції, користуючись досягненнями сучасної радянської хореографії, насамперед принципами танцювального симфонізму та поліфонії» [9, с. 175].

Не зважаючи на те, що літературно-музична основа балету була створена за часів домінування канонів пантомімічної драми, балетмейстер прагнув до розгорнутої танцювальної образності, тонко відчувачи національний колорит, який не був самоціллю, а яскравіше допомагав розкрити характери героїв, відповідно до образного ладу ранніх поезій Т. Шевченка.

Інтерпретація «Лілеї» А. Шекерою є безсумнівно найвдалішою, оскільки хореоавтор зважав на недоліки попередніх версій, але перша постановка балету, яку здійснила Г. Березова (1940, Київ), мала багато цінного, що заслуговує уваги. По-перше, вона вже містила елементи танцювального симфонізму в масових сценах і сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно. У ній мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення. Крім того, Г. Березова використовувала як лексичні елементи української народної хореографії, так і структурно-композиційні прийоми (танці русалок як весняний хоровод), завдяки чому, згідно з визначенням М. Загайкевич, «фольклор став компонентом образного вислову» [6, с. 54].

По-друге, виховуючи своїх учениць — виконавиць головних і кордебалетних партій нового балету, вона дуже часто проводила паралелі між рухами українського та класичного танців. Г. Березова вважала, що українська танцівниця повинна опанувати техніку та манеру виконання національної хореографії. Тому Лілея-Васильєва (перша виконавиця) була органічна та щира. По-третє, постановниця надала більшого значення чоловічому танцю, який тривалий час майже не розвивався, оскільки танцівник існував для підтримки балерини. Саме в редакції Г. Березової мужньою, лексично-насиченою стала партія головного героя — Степана. Взагалі, як і П. Вірський, Г. Березова вимагала від виконавців не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою із психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрої, думки, почуття, так і певний зміст. Це свідчило про рух українського національного балету до розвитку синтезу не лише танцювальної лексики академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю.

Відомий балетмейстер М. Трегубов, котрий працював у балетних театрах Донецька, Львова, Одеси, розвивав у національних балетних виставах лексику танців західних регіонів України. На відміну від фольклорних вставок, що здійснила К. Балог у балеті Н. Скорульської «Тіні забутих предків» композитора В. Кирейка (1963, Київ),

він у «Сойчиному крилі» (1951, Львів) та «Хустці Довбуша» (1957, Одеса) А. Кос-Анатольського намагався завдяки гуцульським візерункам розширити виразні засоби й танцювальну образність.

Яскравим прикладом використання українського танцю для розвитку техніки танцю на пуантах є поєднання академічних рухів із рухами українського народного танцю не тільки для головних героїнь, а й для кордебалету — дівочий хоровод у балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». М. Трегубов підняв танцівниць на пуанти, коли вони виконували притаманний жіночому гуцульському танцю хід, зберігаючи при цьому характерний для народної хореографії малюнок рук. Цей прийом, на думку Ю. Станішевського, надав дівочому хороводу піднесеності та поетичної узагальненості, виводячи українську національну хореографію на новий рівень розвитку. Після цієї постановки стало очевидним, що засобами українського народно-сценічного танцю можна створити певну атмосферу вистави або яскраву образну характеристику героїв, а головне — збагатити класичний не тільки за лексикою, а й за формою. Його використовували в дивертисментних танцях або в розвитку сюжетних ліній під час побудови дієвого танцю.

Отже досягненням П. Вірського є надання народному танцю статусу змістовного мистецтва завдяки ретельному обробленню фольклорного матеріалу зі збереженням його оригінальності. Специфікою творчої діяльності хореографа є тяжіння до розгорнутої сюжетної композиції, програмних номерів, хореографічних п'єс, які сповнені життєвістю та цільністю народних характерів. Особливостями танцювальної мови є поєднання складних, віртуозних па з вишуканим естетичним смаком.

Аналіз етапних постановок українських національних балетних вистав засвідчив, що всі принципи балетмейстерської діяльності П. Вірського, які були виокремлені, набули відображення та розвитку у творчості провідних постановників балетного театру України: Г. Березової, В. Бронського, М. Трегубова, А. Шекери. Стало очевидно, що класичний балет для свого активного розвитку взаємодіяв із досягненнями фахівців народно-сценічного танцю, передусім, орієнтуючись на творчість провідного майстра української народно-сценічної хореографії П. Вірського.

Спадщина митця тривалий час існує на сцені, оскільки завдяки поєднанню традицій світового хореографічного мистецтва та нових, характерних для його епохи тенденцій вона стала зразком гармонійного використання українського народного танцю. Тому сучасним і майбутнім фахівцям-хореографам необхідно звертатися до його досвіду, зокрема, намагатися стати універсальним танцівником та оригінальним постановником, який удадо використовує закони драматургії, принципи побудови просторової композиції тощо. Також потрібно сміливо братися за музику, не призначену для сценічного

втілення, та створювати вистави, різні за жанрами й стильовими особливостями, користуючись принципами органічного поєднання не тільки виразних засобів, а й ідейно-тематичних основ музичної, театральної та хореографічної образності.

У праці здійснено дослідження аспектів використання досягнень української народно-сценічної хореографії тільки в декількох національних виставах. Тому слід продовжити наукові рефлексії на ширшому тлі українського національного балетного театру в контексті використання принципів балетмейстерської творчості П. Вірського.

Список літератури

1. Бондарчук П. М. Вірський Павло Павлович // Енциклопедія історії України: Т. 1 : А–В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. — К. : Наукова думка, 2003. — 688 с.: іл. — С. 575.
2. Вантух М. М. Народне хореографічне мистецтво України : історичні аспекти та перспективи. / М. М. Вантух // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. — К. : НАКККіМ, 2013. — С. 3–6.
3. Видатні майстри хореографічного мистецтва : біогр. довідник / Н. М. Корисько (уклад.). — К. : ДАКККіМ, 2003. — 18 с.
4. Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф. — К., 2005. — 88 с.
5. Гуров В. Б. Форми збагачення українського народно-сценічного танцю. / В. Б. Гуров // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. — К. : НАКККіМ, 2013. — С. 59–63.
6. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1978. — 258 с.
7. Литвиненко В. Жанровість в творчості П. П. Вірського / В. Литвиненко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наукових праць з мистецтвознав. та культуролог. / Ін-т проблем сучасного мист-ва Акад. мист-в України : гол. ред. В. Д. Сидоренко. — К. : Музична Україна, 2008. — Вип. 4-5. — С. 208–212.
8. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Т. С. Павлюк / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 199 с.
9. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського / Е. Пустова// Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. — Х. : АТОС, 2008. — С. 167–171.
10. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.
11. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925-1975) / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 1975. — 223 с.
12. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / В. Д. Туркевич — К., 1999. — 223 с.

13. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. XX ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 /О. В. Шаповал / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2006. — 196 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2014 р.