

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії

**Тема: Павло Вірський – реформатор української
народно-сценічної хореографії**

Лекція з дисципліни «Теорія та методика викладання
українського народно-сценічного танцю»
для студентів III курсу факультету фізичного виховання
Освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
Напрям підготовки – 6.02.02.02. «Хореографія»

Розробив: викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії
Протокол № ____ від « ____ » _____ 2013 р.
Зав. кафедрою доцент _____ Сосіна В.Ю.

Львів – 2013 р.

Тема: Павло Вірський – реформатор української народно-сценічної хореографії

План.

1. Дитинство П. Вірського.
2. Роки навчання та перші постановки.
3. Співпраця з М. Болотовим.
4. Робота в Ансамблі народного танцю України.
5. Новаторські пошуки та відкриття П.Вірського.
6. Відомі мініатюри П.Вірського, різноманітність характерів та тематики.

Павло Павлович Вірський — видатний український хореограф, реформатор українського сценічного танцю, творець (1937) і багаторічний керівник Державного Академічного ансамблю народного танцю України (із 1977 — імені П.Вірського). Народний артист СРСР (1960), лауреат Державної премії СРСР (1950, 1970) і Державної премії України ім. Тараса Шевченка (1965).

Народився він 25 лютого 1905 року в Одесі. Одеська балетна трупа, заснована в 1910-х роках, по закінченні війни швидко відновлювала свою колишню славу. З 1923 — під керівництвом балетмейстера Р.Баланотті один за одним ставилися кращі класичні балети: "Лебедине озеро", "Горбоконик" , 'Корсар"... Коли темпераментний, вразливий хлопчик із розтерзаного роками громадянської війни і голодовою міського життя якось потрапив на балетний спектакль, — то потрапив у театрі в інший світ — світ прекрасних дам і шляхетних рицарів, світ, у якому принц завжди перемагав злого чаклуна. І це вирішило його долю.

Ще юним Вірський вступає до Одеського музично-драматичного училища, де хореографічне відділення очолював В.Пресняков (чудовий, характерний танцівник Марійського театру в Петербурзі, учасник Російських сезонів у Парижі, пропагандист ритмічної гімнастики Далькроза і "вільної пластики" Айседори Дункан). У 1923 році юнак уже був зарахований артистом балету і танцював як у спектаклях Р.Баланотті, так і в новаторській постановці "Йосипа Прекрасного", поставленого в Одесі знаменитим російським хореографом Касьяном Голейзовським. Учень М.Фокіна, Голейзовський у той період закликав "здати до

архіву стару класику" і невпинно шукав нових для хореографії форм. Одеський театр став першою експериментальною хореографічною лабораторією в Україні. "Одеса — балетний Голлівуд, сучасна фабрика нового танцю! Саме звідси повинен поширитися всією Україною новий балет!" — раділо місцеве видання "Театр, клуб, кіно" у 1927 році.

У такій атмосфері починається творчий шлях Павла Вірського. Спілкування з К.Голейзовським пробудило в молодому танцівникові інтерес до вивчення хореографічного фольклору, утвердило у ньому віру в безмежні виражальні можливості хореографії, у раціональність творчого пошуку.

Закінчивши в 1927 році навчання в Одесі, він потім рік (1927—28) стажувався в Московському театральному технікумі у знаменитого Асафа Мессерера (до речі — рідного дядька Майї Плісецької). Знову педагогом П.Вірського став талановитий танцівник, що поєднував у своїй виконавській палітрі шляхетну мужню манеру, віртуозну техніку та акторську майстерність. До репертуару А.Мессерера входили романтичні, лірико-комедійні, героїчні, характерні і гротескові партії класичних балетів. Але в той же час він прославився, як виконавець хореографічних мініатюр, у тому числі і власних постановок ("Футболіст" та ін.). Таким чином, Вірський формувався як хореограф у сфері сміливого експерименту, що поєднувався з повагою до класичної спадщини і водночас із її новаторським розумінням.

Працювати Вірський поїхав додому — в Одеський оперний театр. Перші роки його самостійного творчого життя були типовими для кожного танцівника — щоденна багатогодинна робота біля балетного станка, нові, переважно характерні, партії в класичних балетах. Проте Вірський майже відразу починає займатися і постановочною роботою. У співдружності з випускником Одеського музично-драматичного училища Миколою Болотовим в 1928 році показує оригінальну, самобутню за сценічним рішенням постановку балету Р.Глієра "Червоний мак" (де в іскрометному матроському груповому танці "Яблучко" П.Вірський виконував віртуозну партію Вістового, а М.Болотов — мужнього Капітана), а в 1929 році ставлять "Есмеральду" Ц.Пуни, в якій Вірський танцює партію Клода Фролло.

Учні тих самих педагогів, Вірський і Болотов органічно доповнювали один одного: якщо Болотов схилявся до режисури й

оригінальних пантомімічних мізансцен, то Вірський мислив яскравими танцювальними образами, легко створював цікаві танки, мав тонке відчуття сучасних пластичних інтонацій. У балетах М.Болотова і П.Вірського ("Лебедине озеро", "Корсар", "Дон Кіхот" і названих вище) гармонійно сполучалися танок і пантоміма, в єдине ціле зливалися елементи класичної і народної хореографії.

У 1930 році постановку геройко-революційного балету В.Феміліді "Карманьйола" в Одесі здійснив М.Мойсеєв. П.Вірський і М.Болотов презентували своє, багато в чому більш вдале прочитання "Карманьйоли" — у Московському художньому театрі балету, керованому Вікториною Крігер.

У 1931—33 роках П.Вірський і М.Болотов — балетмейстери Одеського театру. У 1933—34-му очолюють трупу Харківського театру ім. М.Лисенка, де ставлять "Раймонду" й "Есмеральду". У 1934—35 роках вони ж керують балетною трупою в Дніпропетровську, де вперше ставлять близкучий комедійний балет за сюжетом "Декамерона" — "Міщанин із Тоскани"(муз. В.Нахабіна) — мабуть, найцікавіший балетний спектакль 30—40-х років в Україні, що пройшов майже на всіх балетних сценах республіки. До речі, сам П.Вірський виступив у цьому балеті в партії розпусного абата Чапелетто. Проте все це творче розмаїття стало лише преамбулою до діяльності, що змінить творче обличчя Павла Вірського і визначить його місце в історії української культури.

Починати цю діяльність йому довелось майже з нуля — український сценічний танець існував на той час лише у вигляді вставних номерів у спектаклях українського музично-драматичного театру й одиничних українських опер. Проте, існувала вже хоча і невеличка за обсягом, проте фундаментальна праця В.Верховинця "Теорія українського народного танцю". Як постановник, Василь Верховинець прагнув відтворити на сцені лише етнографічно точну копію народного танцю, що не завжди відповідало загалом спектаклю і музичному матеріалу — коли мова йшла про оперу.

Першим кроком Павла Вірського на новому шляху була постановка в Одесі (наприкінці 20-х рр.) танців в опері М.Лисенка "Тарас Бульба". Сповнений емоційного натхнення і могутньої сили "Козачок" — яскрава театралізація народного танцю, збагаченого віртуозною технікою з видозміненими акробатичними трюками, — був першим протиставленням безпосередньому перенесенню на

сцену фольклорно-танцювальних зразків у їх споконвічному вигляді.

Запропонований П.Вірським розвиток національної танцювальної лексики на ґрунті класичного балету відразу зустрів визнання серед танцівників і хореографів. Наступним етапом була Декада української літератури і мистецтва в Москві, для якої П.Вірський і М.Болотов поставили танці в опері С.Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм", опублікувавши у програмці спеціальне історико-теоретичне обґрунтування цієї постановки. Газета "Правда" (від 13 березня 1936 р.) писала: "Треба прямо сказати, що танці — найкраще, що було показано у спектаклі. Гопак у четвертому акті "поставив на ноги" буквально весь театр!". Злітаючи високо в повітря, танцюристи, з шаблями наголо в руках, запаморочливі обертання, майстерне фехтування в танці, стрімкі стрибки і різноманітні присядки, виконані до того ж зі збереженням технічних канонів класичної хореографії (витягнутий підйом, чіткі позиції рук і ніг тощо), вразили не тільки звичайну московську публіку, а й самого К.Станіславського, який був у захваті від гастролей киян.

Всесоюзний фестиваль народного танцю в Москві в 1936 році, фестивалі й конкурси народних ансамблів та значні успіхи української народно-сценічної хореографії викликали інтерес до народного танцю і глядачів, які самі часто ставали виконавцями в самодіяльних колективах, і спеціалістів балетного мистецтва. Дедалі частіше порушується питання про необхідність створення професійного колективу. На Київській міській хореографічній конференції в лютому 1937 році П.Вірський робить глибоко обґрунтовану й переконливу доповідь про український народний танець і перспективи його розвитку від першо-джерела — побутового танцю-примітива, фольклорного обряду, народних ігрищ — до створення професійної української народної хореографічної школи.

Створений навесні того ж року Державний ансамбль народного танцю України очолюють П.Вірський з М.Болотовим. У першій же програмі вони пропонують яскраву театралізацію фольклорних танців, сміливо збагачують традиційну лексику українського танцю елементами класичної хореографії. Звертаючись до історії народу і його сучасності, створюють колоритні сюжетні картини — своєрідні українські балети-

мініатюри, такі як "Українська сюїта", "Запорожці" та інші. Водночас ансамбль стає фольклорно-етнографічною лабораторією, що займається пошуком, фіксуванням і переосмисленням скарбів народного танцю і народної танцювальної музики.

Величезний успіх національного українського колективу викликав аж ніяк не однозначну реакцію радянських ідеологічних органів. У епоху повсюдного знищення всього, що хоч віддалено можна було запідозрити в українському націоналізмі, Ансамбль створювався як своєрідна противага репресіям. Реальний результат виявився прямо протилежним: безсмертна міць геройчного народу вирвалася на найбільші сцени країни.

Незабаром М.Болотов їде з Києва, і, поїздивши з окремими постановками по Союзу, у 1948 році створює ще один блискучий Ансамбль народного танцю — "Жок" (Молдова). П.Вірського в 1939 році призначають балетмейстером Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу: відтепер йому велено ставити солдатські танці з елементами народних танців усього багатонаціонального складу Радянської армії. Робить він це так успішно, що з 1943 по 1955 рік йому "надана честь" працювати в Державному ансамблі пісні і танцю Радянської армії ім. О.Александрова в Москві. Зрідка Павло Павлович намагається знайти віддушину в постановці балетних спектаклів. Зокрема, у березні 1944 року він пише з Москви композитору Михайлів Скорульському, автору балету "Лісова пісня": "Прочитав ще раз "Лісову пісню" і ще більше впевнився в тому, що цей сюжет для балету просто ідеальний. У мене є велике бажання до роботи над цим спектаклем". А в 1948-му Вірський намагається все ж поставити "Лісову пісню" — вже у Ленінграді. Проте єдиним театральним спектаклем, який Вірському дали можливість поставити після війни, був балет "Чорне золото" В.Гомоляки. Створений спеціально для чергової московської Декади українського мистецтва, балет не давав матеріалу для творчої роботи ні балетмейстеру, ні артистам. Величезні фінансові і творчі сили були витрачені на спектакль, що пройшов навряд чи з десяток разів.

Переломним у долі Павла Вірського й українського народного танцю стає 1955 рік. Знову на сцену в нестримному леті вирвався український народний танець, щоб відтепер тріумфально простувати сценами всього світу. Саме в стихії українського танцю повною мірою проявився унікальний талант Вірського-хореографа.

За роки роботи в Ансамблі народного танцю України він поставив близько ста окремих номерів. Причому, якщо його колега, знаменитий керівник московського Ансамблю народного танцю СРСР Ігор Мойсеєв прославився тим, що "колекціонував" танці всієї країни й усього світу, то Павло Вірський інтерпретував тільки український фольклор і тільки на його основі створював і масові яскраві хореографічні полотна, і проникливі ліричні, геройчні або гумористичні танцювальні мініатюри. Навіть такі, здавалося б, номери-одноденки як "Моряки флотилії "Радянська Україна", "Кукурудза" або "Ми пам'ятаємо" і "Бухенвальдський набат" — залишалися безумовно українськими за музикою, хореографічною лексикою, світобаченням, врешті-решт. Майже піввіку не сходять зі сцени іскрометний "Повзунець", лубочні "Ляльки", до сліз щемливі "Чумацькі радощі", "Одна пара чобіт на вісім ніг" та інші. Фінальний "Гопак", що став візитною карткою ансамблю — півстоліття викликає бурхливі овації у найбільших концертних залах планети.

В останні роки життя, маючи на меті розширити "регіональну географію" концертних програм, Вірський запрошує на постановку окремих номерів талановитих балетмейстерів з інших українських ансамблів. Серед них в репертуарі Ансамблю з'являється чудова "Березнянка" в постанові ці балетмейстера Закарпатського ансамблю Клари Балог.

Творчість Павла Вірського синтезувала досягнення декількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного танцю. Він завжди спирався на традиції. Але традиції сприймав творчо, ібагачуючи їх досвідом фахового класичного танцівника і талановитого багатопланового хореографа. Варто зазначити, що "Пал Папич" виховав цілу плеяду виконавців — соратників і учнів-послідовників, для яких український танець теж став справою життя. Багато хто з артистів ансамблю не тільки володіли близкуючию технікою виконання найскладніших технічних трюків, не тільки були прекрасними драматичними акторами, чого вимагало виконання сюжетних мініатюр, а й збирали по всій Україні народні танці, напівзабуті рухи бойового гопака, обряди, танцювальні мелодії... Немов сама по собі виникла при Ансамблі студія, що сьогодні стала, завдяки талановитому послідовнику П.Вірського — Мирославу Вантуху — Академією українського танцю.

Незважаючи на воїстину всесвітню славу і величезний авторитет, до останніх днів життя П. Вірський змушений був співставляти свої творчі плани з точкою зору "культурних керівників", підпорядковуватися у формуванні концертних програм їхнім "валютним інтересам", тому що Ансамбль вперто прагнули перетворити з творчого колективу на предмет експорту. Важко було переносити і постійну присутність у колективі, особливо під час закордонних гастролей, сторонніх спостерігачів, що доносили у відповідні інстанції про кожну закордонну зустріч, про кожне слово...

Павло Вірський помер 5 липня 1975 року, щойно відзначивши своє 70-ліття, сповнений творчих сил і планів. Іще міне два роки, щоб Ансамбль, який ледь не з моменту створення в 1937 року називали "ансамблем Вірського", одержав право офіційно носити ім'я свого творця.

Іскряться, міняться розмаїтими барвами неповторні танцювальні композиції, майстерно складені П. П. Вірським у цілісну, гармонічну й мальовничу концертну програму. І кожний танок — немов грань самобутнього таланту видатного балетмейстера.

У чому ж сила й неповторність цього таланту? Мабуть, насамперед, в органічному поєднанні національного й сучасного. П. Вірський — митець справді національний, український, і водночас — майстер світового класу, один з найвідоміших митеців сучасності.

Національний стиль творчості балетмейстера увібрав у себе всі досягнення української народно-сценічної хореографії, різноманітні види, форми, жанри національного танцювального фольклору, народні обряди і звичаї. Мистецтво його синтезувало в собі величезний досвід і українського народно-сценічного танцю, і національного балету, музики, театральної культури, живопису, поезії. Творчість П. Вірського і нині постійно розвивається, збагачується досягненнями суміжних мистецтв.

Новаторські пошуки й відкриття П. Вірського спираються на традиції української та всієї хореографічної й музично-театральної культури. Однак балетмейстер постійно вміє побачити в традиціях те, що близьке і співзвучне сучасності.

Яку б тему не розкривав П. Вірський, до якого б сюжету не звертався — його образне мислення, його постановча стилістика завжди глибоко національні. Він настільки пройнявся щедрими скарбами народного танцю, пластичними інтонаціями української хореографії, що кожен танцовальний малюнок, кожна образна деталь його композицій, присвячена героїці революції або сьогоднішньому дню, в яких актори і не вдягнені в українські костюми, все одно мають яскраві національні риси.

Український танець для Вірського — це Величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних нашій героїчній епосі, характерові і духовним багатствам нашого сучасника.

Творча думка балетмейстера в постійному пошуку, в русі. Він ніколи не припиняє роботу над вивченням невичерпної скарбниці народної хореографії.

Тільки глибоке пізнання самої природи, своєрідних естетичних законів українського танцовального фольклору дало змогу П. Вірському створити великі програми, складені лише з національних хореографічних масових композицій і чарівних камерних мініатюр.

У більшій частині сьогоднішніх концертних програм ансамблю владно панує український танець у всій своїй різноманітності і щедрості барв.

І це не викликає почуття одноманітності, однобокості, одноплановості концертів. Постановник сміливо складає програми тільки з українських танців, бо вірити у величезну силу і різноманітність танцовального мистецтва рідного народу, бачить можливості її спроби його збагачення і розвитку.

П. Вірський майстерно будує концертні програми на контрастах, на поєднанні різних емоціально-хореографічних барв, на гармонічній єдності масштабних полотен і мініатюр, плакатних композицій і лірико-психологічних зарисовок, могутніх героїчних картин та гумористичних епізодів.

Програма ансамблю — це святкова, театралізована танцовальна вистава, цілісна за задумом і загальною ідеальною спрямованістю.

Українські танці програми — свідчення невичерпної балетмейстерської фантазії П. Вірського, результат його сміливих, невтомних пошуків нових шляхів і джерел оновлення народно-сценічної хореографії.

Творча фантазія П. Вірського, постійно вбираючи багатства українського народного танцю, водночас спирається на глибоке знання законів лексики класичного балету, на розуміння досягнень всієї радянської і світової хореографії. Для своїх танцювальних полотен він не тільки сміливо бере елементи народного танцю, пантоміми, ритмопластики, майстерно об'єднує їх, «змішує» хореографічні барви, але ніде й ніколи не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва.

У самого народу черпає П. Вірський хореографічні культурні цінності і повертає їх народові у чудовій opravі.

П. Вірський настільки глибоко знає природу народного танцю, так пройнявся духом народної творчості, що навіть в одному русі, в одній хореографічній позі, фразі вміє побачити дивовижну розмаїтість пластичних нюансів і граней. Його знаменитий «Повзунець», наприклад, побудовано лише на одному національному танцювальному партерному русі — «повзунці». Але скільки варіантів, скільки найрізноманітніших хореографічних відтінків набув у балетмейстера цей традиційний рух українського танцю! У кожного участника цього номера (а їх у ньому 10) свій «повзунок», зі своїм характерним забарвленням, зі своїм смисловим відтінком, специфічними пластичними нюансами. А за кожним варіантом «повзунка» стоїть людський характер, своєрідний тип веселого і дотепного українського парубка або дядька, який бере участь у смішному і своєрідному змаганні спритності і винахідливості.

Уважний аналіз творчості П. Вірського дає можливість стверджувати, що саме в роботах його талановитого ансамблю формується сьогодні своєрідна хореографічна лексика сучасного українського народно-сценічного танцю, яка є результатом тривалих і копітких пошуків хореографа.

Прагнення до різноманітності і виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображенських засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення актуальних проблем нашого життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичним танцем, П. Вірський створив якісно нову танцювальну мову — лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. У його творчості народна хореографія піднеслася до довершеності класичних зразків.

При всьому своєму постійному збагаченні лексика української народно-сценічної хореографії в концертних композиціях ансамблю зберігає всі національні риси народного мистецтва і має високі мистецькі якості, її емоціональні барви сповнені піднесеного загальнолюдського звучання.

Звернення П. Вірського до нової тематики, прагнення до розкриття нових ідей засобами хореографічного концерту-вистави, розширення його жанрових можливостей, створення цілої низки нових зразків — усе це змушує постановника розробляти кожного разу нові виразні засоби, шукати постійно нову, більш переконливу і образну мову танцю. Зміст пошуків визначає лексику, мова творить образ.

Сучасна танцювальна лексика хореографічної мініатюри «Ми пам'ятаємо» органічно виникла з музичних образів пісні В. Мураделі «Бухенвальдський набат». Тут кожен жест, погляд, рух виявляють публістично загострену думку автора, асоціюються з відомими плакатами Великої Вітчизняної війни. «Батьківщина-мати кличе!» — немов читаєш у пластиці танцюючих тіл. Мужній, суворий, вимогливий заклик виконавців викликає у кожного гостре почуття його патріотичного громадянського обов'язку перед Батьківщиною.

Хореографічна картина «Сестри» вирішена зовсім в іншому плані. Тут немов ожили полотна великого флорентійця Боттічеллі — м'які, спадаючі, звивисті рухи, майже невагомі виконавиці, які ледь торкаються підлоги з особливою витонченістю і грацією. Кожен жест гранично відточений і графічно визначений, кожен рух обмежений в діапазоні і його амплітуді. Найменший натиск, приземленість, грубість з боку танцюристів привели б до руйнування образу, зникнення його характеру.

Сила і точність лексики хореографічної картини «Сестри» у дивовижній стильовій визначеності номера. Здатність знайти цікаві символічні поєднання поз, ракурсів — чудова риса П Вірського як постановника.

Балетмейстер вільно і сміливо мислить пластичними образами будь-якої хореографічної мініатюри.

Різноманітний і різнохарактерний за лексичною мовою одноактний балет «Жовтнева легенда». П. Вірський, наділений від природи тонким пластичним чуттям хореографа, створює тут своєрідний «інтонаційний» словник сучасної хореографії.

Приземлена, скована пластика картини рабства — танець на колінах, напружений, переляканий, приглушений. І мужній, енергійний, широкий, побудований на злетних рухах і синкопованих ритмах танець прозрілого народу. Сповнені болю, крику рухи, що немов стеляться по землі, плакальниць-дівчат над тілом убитої наглядачем подруги, експресивні «вигуки» неспокійних рук і тіл. І найтонший за своєю гамою ліричний дуєт герой у руб'ї...

Мова постановок П. Вірського звільнена від побутовизму, не перевантажена буквальністю житейського вірогідностю, створюється балетмейстером по принципу поетичного узагальнення. «Правда факту» (вираз М. Горького) сама по собі ще не становить правди художнього образу.

У виставах балетмейстера закони хореографічної образності не порушуються ніколи. Вірський пильнує вимоги природи танцювального спектаклю, не перевантажує танець бутафорією, побутовими деталями, етнографічними подробицями, як це часом буває у інших хореографів. Правда життя у спектаклях ансамблю П. Вірського — це насамперед поезія життєвих явищ, це хвилюючі та яскраві барви танцю.

Скажімо, у хореографічній картині «Рукодільниці» балетмейстер обрав центром не конкретні сцени трудової діяльності, а красу праці, саму працю в танці як свято людської солідарності.

Однією з провідних проблем ідейно-естетичного збагачення багатонаціональної радянської народно-сценічної хореографії є проблема хореографічної драматургії. Це — якісно нова драматургія. Вона дає змогу втілити складні соціально-філософські та суспільно значимі теми сучасності, а їх доти не знала історія народного танцю.

Вірський — балетмейстер-драматург. Його хореографічні мініатюри за власними сценаріями вражають внутрішнього стрункістю, виразністю, емоціональною напругою драматургії. Він не просто подає винахідливі танцювальні композиції, майстерно переплітаючи своєрідні хореографічні візерунки, а й творить переконливі, життєво правдиві людські характеристики, оповідаючи про важливe, сучасне.

Роками виношуючи теми, що відповідають його балетмейстерській індивідуальності, Вірський насичує їх думкою, справжньою хореографічною ідеєю. Природна чарівність танцю поєднується у нього з символікою, глибинним підтекстом, сміливістю фантазії, а танцювальна форма постає формою драматичного мислення, втіленого у певних пластичних темах.

У роботі над повноцінним сценарієм до своїх хореографічних мініатюр викристалізовується серйозне та відповідальне ставлення Вірського до нього як до програми, первого образного плану. Дія народжується в органічному єднанні хореографічної та музичної образності, котра диктує постановниківі свої закони відображення обраної теми.

Утверджуючи філософськи значний зміст хореографічних мініатюр, П. Вірський як драматург водночас майстерно враховує перспективи розвитку сучасної народно-сценічної хореографії.

Розширення кола тем і образів, пошуки нового, звертання до літературного, театрально-драматичного досвіду, осягнення філософських закономірностей, теоретичних принципів творчості та реальних життєвих процесів навколошньої дійсності - все це допомогло П. Вірському визначити власні шляхи у створенні балетної драматургії. Разом з тим він завжди враховує специфіку хореографічного жанру, хореографічність теми.

Творчість балетмейстера-драматурга характерна багатоманітністю та щедрістю сюжетів, тем, жанрів, драматичних принципів. Його хореографічні мініатюри утворюють кілька груп.

Одна з них ґрунтуються на героїко-патріотичних, історико-революційних сюжетах і продовжує лінію творчості, розпочату П. Вірським у хореографічній картині «Запорожці». Сюди належать і хореографічна картина «Пам'ять серця» та одноактний балет Л. Колодуба «Жовтнева легенда».

Виникнення у творчості балетмейстера народно-героїчного жанру не було випадковістю. Ще в 20—30-х роках Вірський створював танці й хореографічні картини для масових свят, драматичних вистав. На стадіоні він ставить масове свято «Повалення самодержавства», у театрі — перший український балет на революційну тему «Карманьола» В. Фемеліді, танці до вистави «Диктатура» І. Микитенка.

Це сприяло його спілкуванню з жанрового та драматургічною багатоманітністю творів театрально-драматичного мистецтва. Друга група хореографічних мініатюр характерна звертанням Вірського до класичної літератури та народнопоетичної творчості. Йдеться про мініатюри «Про що верба плаче» на мотиви творів Т. Г. Шевченка, «Подоляночка», «Хміль», «Ой під вишнею» тощо.

Кожна з мініатюр балетмейстера може правити за взірець майстерності у побудові драматургії танцювальної картини.

Вірський з особливою точністю віднаходить кульмінацію кожного номера — емоціональну вершину, звідки відкривається уся глибина його ідейно-художнього змісту. Такі вершини у його виставах завжди особливо ефектні та яскраві. В них здебільшого контрапунктно сплітаються різні танцювальні лейтмотиви, до них є своєрідні «підводки», своєрідні хореографічні «крещендо» — нарostenня.

Варіюючи рухи, розвиваючи, ладнаючи їх у композиції та пластичні візерунки, балетмейстер незмінно враховує «емоціональну енергію» кожного па, жесту, пози. Часом, повторюючи рух, він добивається акцентування не лише настрою, емоції, а й наголошування думки, ідейного змісту номера.

Вимагаючи від актора правди широго почуття, поєднаної з театральною формою вияву, Вірський завжди шукає внутрішнього мотивування образу, вбачає театральність не у сценічній умовності, а в самому розвиткові дії, в драматургії номера, його образах.

У хореографічній мініатюрі «Чумаки» він створює трагікомічний образ чотирьох селян. В ті далекі часи вони їздили волами до Криму по сіль. Життя їхнє рясніло злигоднями та поневіряннями. Разом з тим оптимізм, гумор, душевна щедрість — незмінні супутники чумаків — були їм за вірних помічників у тяжкому їхньому хлібі. Вірський створює багату на гумористичну видумку хореографічну сцену, театрально виразну, динамічну і водночас драматично насычену.

У комедійній ситуації живуть четверо привабливих, зовсім різних вдачею та манерою поводження персонажів. Балетмейстер наділив їх винахідливістю, спритністю та життєрадісністю. І то пусте, що, скажімо, на чотири пари ніг куплено гуртом одну пару чобіт,— танок господарів єдиної спільноти пари від того не менш веселий та безтурботний!

Кожен з чумаків витанцює у чоботях свою партію, кожному постановник дає індивідуальну смыслову та власну танцювальну характеристику.

Першому чоботи явно замалі: він насилу ступає в них кілька разів і аж кривиться від нестерпного болю. Розчаровано сідає долі, трусить підкинутими вгору ногами, дмухає на них і зрештою полегшено знову взуває свої старі постоли.

Другому чумакові чоботи, навпаки, завеликі. Він їх раз у раз, танцюючи, підсмикує догори, поправляє, вони злітають. Проте скинути їх він не може І танцює далі, аж поки друзяки нетерпляче підкидають його вгору — і чоботи, легко з'їхавши з маленьких ніг, падають на землю...

Аж ось, нарешті, чоботи саме до ноги останньому з них. Він довго милується на них, потім і ногою не встигає тупнути, як завмирає від несподіванки, затамувавши подих. В очах — страх і подив: глухий звук усіх насторожує. Один з чумаків підводить йому ногу, і всі бачать, як одірвана підошва повисає теліпаючись. Хлопці докірливо дивляться на винуватця.

Для цього номера балетмейстер використовує три пари чобіт. Непомітно для глядачів актори щоразу замінюють їх, виконуючи свої сольні партії. Тут пошуки театральності й сценічної ефектності Вірський підпорядковує значному завданню — змалюванню та розкриттю характерів персонажів мініатюри.

У хореографічній картині «На кукурудзяну полі» Вірський яскраво, театрально відтворює увесь процес садіння, обробітку та збирання врожаю кукурудзи.

З-за куліс веселою, мінливою ходою, рівненько, узвівшись за руки, виходять дівчата. Жовта кофта, зелена спідниця із застремленим за пояс качаном кукурудзи, хвацько пов'язана на голові біла хустинка доповнюють художній образ.

Чіткі, гострі, акцентовані вгору порухи мінливої ходи в темпі стаккато чергаються з па-де-баском, ритмічними відбоями ніг та грайливими, хвацькими поворотами голови. Усе радує дівчат: і веселковий сонячний промінь, і близенька сівба, і прихід на сцену діловитих та симпатичних комбайнерів, котрі пильно оглядають поле і «зерно».

Впевнено ведуть комбайн знавці свого діла (солісти Л. Дукашин та Д. Ракитський), розсіваючи у землю «дівчат-кукурудзок». На кожен музичний такт $\frac{2}{4}$ від комбайнерів відокремлюється четверо дівчат. Стрибнувши, вони точно опускаються на одне коліно у визначеному на сценічній площині місці. За мить усі 16 дівчат, «висаджені» квадратно-гніздовим способом, заповнюють поле-сцену. І ось уже шелестить листям свіжа порість. Розпочинається обробіток — «підгортання» кукурудзи.

Вірський ґрунтует дальший розвиток танцю на драматичному конфлікті, за всіма законами і формами музично-сценічного мистецтва.

Комбайнери помічають одну зів'ялу кукурудзину. Вірський подає танок цієї дівчини (солістка Т. Герасимова) на знесилених, знеможених руках, тоді як її сусідки-подруги пружно і проворно ростуть, зрештою піднісши на весь зріст. Наявність видимої зав'язки, кульмінації та розв'язки (обмолот і збирання врожаю), З-частинної форми танцю свідчить про складність композиційної побудови, про значну театралізацію танцю.

У Вірського дивовижна здатність віднайти для кожного хореографічного номера оригінальну, неповторну форму.

Сценка «Ой під вишнею» — одна з сторінок «Вертепу» — дістала у ансамблю новезвучання, втілившись у хореографічну картину. І постановник, і виконавці додали їй барви свого часу, власний світогляд, і вона стала актуальною.

Вірський вирішує її у зовні ефектній та винахідливій театральній формі (станок лялечника, додаткові старечі ноги, вишенська, що під нею відбувається сценічна дія). Через усі ці додаткові деталі Вірський утверджує безмежні творчі можливості театру, велику впливову силу акторського мистецтва.

Декоративне оформлення та зовнішні форми акторської виразності він майстерно використовує для характеристики персонажів.

Яскраві бутафорно-сатиричні епізоди цієї сценки поєднуються з напочуд ліричними любовними дуетами. Тут балетмейстер вдається до гротеска та гіперболізації, використовуючи прийоми народного фарсу і водночас видобуваючи театральність із самої хореографічної мініатюри.

Найгостріші бутафорні ситуації виправдано, виведено Вірським із поданих обставин, і вони допомагають виявити зміст і задум вистави.

В танці — народній грі «Червона калина» — балетмейстер до числа персонажів залучає чортів, так звані «сили зла». Цим прийомом створено гострий конфлікт хореографічної мініатюри.

Величезне, на всю сцену костище палає, допомагаючи постановникові подати образну картину поетичної Іванової мочі, відроджуючи народні обряди — стрибання парубків через вогонь.

У хореографічній картині «Про що верба плаче» своєрідний пагорб — священне узвишшя — з плакучою вербою править для виконавців водночас і за необхідну декорацію, де відбувається обряд гадання, і за місце, де певний час переховується Герой, щоб згодом раптово з'явитися серед вражених дівчат.

Яскравий театральний прийом віднаходить Вірський у сцені смерті Героїні, що кинулася з пагорба в провалля. Цієї миті там, де вона зривається у безодню, на очах у глядачів виростає плакуча верба — узагальнений образ матері-Вітчизни, котра оплакує нещасну жіночу долю. Близкуче вирішення з істинно народному дусі.

Принцип народності у творчості П. Вірського ґрунтуються на глибокому проникненні художника в душу народу, в його багатющий, віками формований фольклор.

Живильним середовищем професіонального мистецтва стала народна творчість. Безперечно, що без згаданого фактора професіональне мистецтво не могло б існувати та зростати. Водночас професіональне мистецтво має досконаліші прийоми відображення життя у художніх образах.

Спираючись у своїй творчості на народну основу, черпаючи у фольклорі натхнення та життєдайні сили, Вірський, у свою чергу, збагачує сучасну народно-сценічну хореографію своїм талантом, думкою мислячого і допитливого художника, поповнюю її традиціями та досвідом світової хореографічної класики.

Уникаючи натуралістичної етнографічної схожості, Вірський сміливо перетворює народні танці й водночас пильно зберігає національний народний дух цих танців.

Балетмейстер обирає складніший шлях утвердження народності мистецтва, шлях, який більше відповідає вимогам сучасності. Це — шлях переосмислення народної теми, народного життя, творчого самовияву художника, зрослого на ґрунті національного мистецтва.

Заземлене побутописання Вірський вважає за чуже національним традиціям. Зберігаючи національні традиції, він іде шляхом творчого відгуку художника на народну тему, а не шляхом її цитування.

Народний артист УРСР С. Турчак так писав про принципи народності в творчості П. Вірського: «Народність не як сліпе копіювання, повторення фольклору, а як глибоке проникнення в суть української національної хореографії, що лежить в основі усієї роботи колективу. Багатства української народної творчості невичерпні, і, створюючи окремі номери, можна легко впасти в музейний етнографізм чи захопитися естрадністю і тому втратити справжній народний колорит танцю. Але згадайте «Хміль», «Гопак», «Плескач», «Коломийку» та багато інших танців,— як щасливо уникають в них такого етнографізму митці. Глибоке проникнення в самий дух народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з топкого сценічного обробкою творів, свіжістю пластичної мови створюють справжні шедеври сучасної народної хореографії»⁴⁹.

Вірського цікавить хореографічна культура, чиї корені — із сивій давнині. Він віднаходить зразки народних танців, часом незаймані форми народного побуту і, виходячи Із своєрідності національної культури, вміє розгледіти в них душу народу, дбайливо розвиває виражальні можливості танцю, втілює на професіональній сцені чарівні витвори народної творчості.

Знаючи справжню ціну народним зразкам, їхній самобутності та оригінальності, балетмейстер відтворює образи народу в танцях, враховуючи здобутки сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва, романтизує, підносить їх.

Сплав балетмейстерського таланту з невтомністю і обдарованістю дослідника дають змогу П. Вірському творити народні образи такої досконалості, що вони повертаються народові, входять до його побуту, заново народжуючись.

На основі розвитку та збагачення народних традицій Вірський творить композиції сучасної тематики, де національний характер та своєрідність колориту поєднано з сучасним відбиттям танцювальних форм. Використовуючи водночас усі ресурси професіонального мистецтва — як-от драматургію, композицію, лексику танцю, акторську майстерність і, як органічні складники єдиного цілого, музичне та художнє оформлення,— Вірський надає народному танцеві довершеної форми, синтезує національний народний образ. Так, образ волелюбних і мужніх запорожців живе в українському народі віками і є невіддільним од самого життя народного. З народних переказів виріс і народився глибоко поетичний образ ніжної подоляночки в однойменній хореографічній мініатюрі.

Вірський завжди мислить асоціативно, живить його мислення не стільки побут, скільки поезія. У будь-якій композиції вій простежує поетичні тенденції та мотиви, розвиваючи, укрупнюючи їх аж до художніх узагальнень і створюючи художні образи народу, глибоко осмислені та опоетизовані, такі, що спричиняють незмінно тонкі пластичні асоціації.

Його танці стають метафоричними, оскільки втілюють справжню поезію.

Глибоко поетичні образи, створені Вірським, вводять глядача у чарівний світ хореографії, світ живого і прекрасного, полонячи своїм ліризмом.

Народність творчості П. Вірського виявляє себе в насиченому гуморі його вистав. У програмі ансамблю чимало танців і хореографічних картин із жартом та лукавинкою: «На кукурудзяному полі», «Повзунець», «Чумаки», «Колгоспна полька», «Колгоспне весілля» тощо.

Віддана любов до Батьківщини, непорушний зв'язок з її життям — ось та основа, що повсякчас живить творчі задуми балетмейстера. Разом з тим його любов до краси і життя вимоглива та войовнича. За нею — відповідальність художника перед своєю епохою. Це породжує у Вірського чуйність до прогресивних ідей сучасності, до актуальних суспільних проблем.

Думка про доконечну потребу відвернути загрозу нової війни ясно читається у пластичній мові хореографічної мініатюри «Ми пам'ятаємо». Тут балетмейстер розповідає про виховання нової людини, про зв'язок та наступність поколінь. Героїко-монументальне полотно, одноактний балет Л. Колодуба «Жовтнева легенда» Вірський присвячує величі людського подвигу.

Людина і час — такою є провідна тема художника. Людське у будь-якому відбитті: героїчному, ліричному, сатиричному. Кожна вистава Вірського — це ланка в низці невтомних пошуків, етап у розвитку головної теми його творчості.

Збагачуючи, розвиваючи український народно-сценічний танець, Вірський робить з нього провідника великих ідей. Творчість майстра учить людей розуміти прекрасне, виховувати тонкий смак, підноситися душевно у взаєминах між собою, глибоко любити свою Вітчизну.

Ансамблі народного танцю, в тому числі й колектив, очолюваний П. Вірським, невтомно шукають нові форми, нову структуру своїх програм, максимально прагнучи до розширення жанрових кордонів.

За останнє десятиріччя хореографи ансамблів народного танцю вирішують в цьому плані дуже складне завдання. Вони прагнуть наблизити свої масштабні композиції до стилю великої вистави, вони ставлять па порядок денній питання про театр народного танцю. В мініатюрах типу «Подоляночки» вимальовуються контури балетної вистави, але вистави, побудованої за особливими лексичними й композиційними законами.

Ці контури уже ясні й виразні у такому творі, як «Про що верба плаче», і, нарешті, закінченим типом ви стави народного танцю є «Жовтнева легенда». В них звертає на себе увагу масовість танцю, і, якщо в цю пластично розвинену композицію входять окремі образи або, висловлюючись мовою балетного мистецтва, сольні партії, то вони пластично пов'язані зі структурою масового танцю.

Далі, накопичений досвід промовляє про те, що у виставі народного танцю переважають героїко-патріотична тематика, громадянська тематика, яка поповнює репертуар української хореографії виставами на найважливішу, найзначимішу тему.

Театр народного танцю — це театр скупих зовнішніх контурів, мінімальних зовнішніх барв. Його театральність, його образна сила й емоціональний вплив па глядача здійснюються винятково через танець. А це в свого чергу є імпульсом для повної гармонізації нових композиційних малюнків, до обновлення лексичного словника. Важко нині при порівняно невеликому досвіді говорити про художні принципи цього театру, про його репертуарні варіанти. Це справа майбутнього. Експерименти П. Вірського та його талановитого колективу максимально наближають до нас це майбутнє.

Література

1. Мистецтво України: Біографічний довідник. — К., 1997.
2. Шевченківські лауреати. 1962—2001: Енциклопедичний довідник. — К., 2001.
3. Станішевський Ю. О. Павло Павлович Вірський. — К., 1962.