**Міністерство освіти і науки України**

**Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя**

**Навчально-науковий інститут мистецтв імені Олександра Ростовського**

**Кафедра музичної педагогіки та хореографії**

ОП хореографія

Зі спеціальності 024 хореографія

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістр

**Творча постать П.Вірського у вимірах сучасної хореографії України**

**Романенко Ольги Олександрівни**

Науковий керівник

Ростовська Юлія Олександрівна кандидат педагогічних наук, доцент

Рецензенти

Куценко Сергій Володимирович кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

Коваль Олена Віталіївна кандидат педагогічних наук, доцент

Допущено до захисту

Завідувач кафедри

Рожок Володимир Іванович доктор мистецтвознавства, професор

# Ніжин – 2019 рік

#  **АНОТАЦІЯ**

Визначним явищем в історії українського хореографічного мистецтва є спадщина відомих вітчизняних хореографів, які жили і творили у XX столітті, а саме: В. Верховинця, П. Вірського, В. Литвиненка, В. Авраменка та багатьох інших. В плеяді найталановитіших діячів вітчизняної національної культури особливе місце належить українському артисту балету, балетмейстеру, хореографу Павлу Вірському, який академізував український народно-сценічний танець. Поєднуючи елементи українського танцювального фольклору з класичною пластикою, балетмейстер Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії.

 Створення П. Вірським авторського Ансамблю народного танцю України, сприяло подальшому стрімкому розвитку національної народно-сценічної хореографії. На сьогоднішній час Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського очолює видатний хореограф, балетмейстер і учень П. Вірського Мирослав Вантух.

 Ансамбль і його очільник намагаються зберегти самобутню танцювальну культуру України та продовжують розвивати провідні напрями національної народно-сценічної хореографії, започатковані П. Вірським, а саме: єдність традицій і новаторства; міцний взаємозв’язок національного й інтернаціонального; уміле поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами; синтез народної та класичної хореографії; еволюція лексики українського танцю; розширення тем хореографічних постановок шляхом звернення до сучасності.

***Ключові слова:*** народно-сценічна хореографія, фольклорні зразки, балетмейстер, ансамбль.

**ANNOTATION**

The heritage of famous domestic choreographers who had been living and creating in the XX century, namely V. Verkhovynets, P. Virsky, V. Lytvynenko,

V. Avramenko and many others, is the notable phenomenon in the history of Ukrainian choreographic art. A special place in the pleiad of the most talented figures of domestic national culture belongs to the Ukrainian ballet dancer, ballet master, choreographer Pavlo Virsky, who has academized Ukrainian folk dance. Combining elements of Ukrainian dance folklore with classical plasticity, the ballet master Virsky created a qualitatively new dance language - the language of contemporary Ukrainian folk-stage choreography.

The creation of the author's ensemble of folk dance of Ukraine by P. Virsky, contributed to the further rapid development of national folk-stage choreography. To date, P. Virsky National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine is headed by the outstanding choreographer, ballet master and student of P. Virsky Miroslav Vantukh.

The ensemble and its leader are trying to preserve the original dance culture of Ukraine and continue to develop the leading directions of the national folk-stage choreography, initiated by P. Virsky, namely: unity of traditions and innovations; strong interconnection of national and international; skillful combination of folklore sources with modern dance forms; synthesis of folk and classical choreography; evolution of Ukrainian dance language; expanding the themes of choreographic performances by appealing to the present.

***Keywords:*** *folk-choreography, folklore samples, choreographer, ensemble.*

ЗМІСТ

[**ВСТУП** 5](#_Toc24979452)

[**POЗДIЛ I. ПAВЛO ВIPCЬКИЙ ЯК УНІКАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА** 9](#_Toc24979453)

[1.1. Життєвий і творчий шлях видатного українського балетмейстера Павла Вірського 9](#_Toc24979454)

[1.2. Внесок Павла Вірського у розвиток українського народно-сценічного танцю](#_Toc24979455) 25

[Висновки до розділу І 38](#_Toc24979456)

[**POЗДIЛ II. ПAВЛO ВIPCЬКИЙ – РЕФОРМАТОР УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ** 41](#_Toc24979457)

[2.1.Балетмейстерська діяльність П. Вірського на чолі Ансамблю танцю України 41](#_Toc24979458)

[2.2. Заслужений Академічний ансамбль танцю України імені Пaвлa Вipcькoгo: традиції і новаторство](#_Toc24979459) 64

[Виcнoвки дo poздiлу ІІ 75](#_Toc24979460)

**ЗАГАЛЬНІ** [**ВИСНОВКИ**](#_Toc24979461) 77

[**CПИCOК ВИКOPИCТAНИХ ДЖЕРЕЛ** 80](#_Toc24979462)

# **ВСТУП**

**Актуальність дослідження.** Соціокультурні трансформації, які відбуваються в останні десятиліття в Україні, відкрили можливість об’єктивного і неупередженого осмислення творчої діяльності багатьох українських митців. Спадщина відомих вітчизняних хореографів, які жили і творили у XX столітті, а саме: В. Верховинця, П. Вірського, В. Литвиненка, В. Авраменка та багатьох інших є визначним явищем в історії українського хореографічного мистецтва. Вони зробили вагомий внесок у становлення та розвиток сценічної української хореографії, своєю практичною діяльністю сприяли вихованню не одного покоління на національній хореографічній культурі українського народу.

Особливе місце в плеяді найталановитіших діячів вітчизняної національної культури належить Павлу Павловичу Вірському (1905-1975) – українському артисту балету, балетмейстеру, хореографу. Його внесок у розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва загальновідомий і достойно оцінений: Вірський академізував український народно-сценічний танець, створив авторський Театр народного танцю (Державний ансамбль танцю УРСР), що сприяло піднесенню народно-сценічної хореографії до найвищих мистецьких щаблів.

Аналіз численних досліджень, проведених за останні десятиріччя, свідчить про зростання уваги науковців до питань історії українського хореографічного мистецтва. Накопичено багато матеріалу, який безпосередньо чи опосередковано відбиває різноманітні аспекти становлення і розвитку української культури, аналізуються мистецькі надбання талановитих артистів та балетмейстерів, зокрема творча спадщина П. Вірського.

Ще за життя видатного балетмейстера вийшло достатньо публікацій, які висвітлювали окремі епізоди його діяльності. Серед наукових праць виділяються дві – Ю. Станішевського «Павло Павлович Вірський» та Г. Боримська «Самоцвіти українського танцю».

Перша характеризується спробою автора розглянути основні етапи творчої біографії П. Вірського на тлі розвитку балетного мистецтва радянської України. Дослідження Боримської спираються переважно на працю Станішевського і комплексно аналізують репертуар Державного ансамблю танцю УРСР, створеного Вірським.

Спроба дати об’єктивну оцінку мистецькій діяльності балетмейстера була зроблена В. Литвиненко, Ю. Вepнигopою, Є. Дoceнкo, Т. Пасютинською, А. Гуменюком, В. Шкоріненко та іншими. Однак, опубліковані матеріали про митця дають далеко не повне уявлення про його творчість і в основному оцінюють її лише з позицій засновника високопрофесійного національного Ансамблю.

Тому висвітлення всіх аспектів життєвого та творчого шляху балетмейстерає **особливо** **актуальним**, оскільки саме розуміння процесу професійного становлення і формування особистості такої величини як Павло Вірський допоможе краще усвідомити масштабність ідей творчої постаті минулого та їх вплив на сучасне хореографічне мистецтво України.

Оскільки нам не зустрічалися наукові праці, де б ґрунтовно і повно досліджувалися балетмейстерські здобутки П. Вірського та аналізувався творчий внесок П. Вірського у розвиток національного хореографічного мистецтва, це і зумовило **вибір теми** магістерської роботи: «Творча постать П. Вірського у вимірах сучасної хореографії України».

.**Об’єктом дослідження** є балетмейстерська спадщина П. Вірського у контексті сучасного українського хореографічного мистецтва.

**Предметом магістерської роботи** є творча постать П. Вірського у вимірах сучасної хореографії України.

**Мета магістерської роботи** полягає в узагальненні та систематизації існуючих історико-мистецтвознавчих досліджень балетмейстерської діяльності Павла Вірського; аналізі значущості творчого внеску балетмейстера у розвиток вітчизняної хореографії.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

* дослідити життєвий та творчий шлях видатного українського балетмейстера П. Вірського;
* встановити новаторський внесок балетмейстера у розвиток українського народного-сценічного танцю;
* проаналізувати балетмейстерську діяльність П. Вірського у Ансамблі народного танцю України;
* висвітлити творчу діяльність Ансамблю танцю України імені Павла Вірського в історичній ретроспективі та на сучасному етапі.

**Методи дослідження.** Для розв’язання поставлених завдань та перевірки гіпотези дослідження були використані такі теоретичні методи: *аналітичний* – для вивчення мистецтвознавчої літератури з досліджуваної проблеми; *систематизація, класифікація та узагальнення* – для визначення історичних етапів становлення та розвитку творчої особистості українського балетмейстера П. Вірського, його мистецької спадщини; творчого внеску у розвиток національної хореографії.

**Наукова новизна магістерського дослідження** полягає в узагальненні мистецтвознавчих досліджень історичних процесів розвитку українського хореографічного мистецтва у контексті новаторського переосмислення П. Вірським народної танцювальної спадщини; подальшого розвитку набули уявлення про внесок П. Вірського у розвиток національної хореографії.

**Практичне значення магістерської роботи.** Отримані результатипроведеногодослідження можуть бути використані у навчальних курсах зі спеціальностей «Культурологія», «Історія і теорія культури», а також при викладанні навчальних дисциплін «Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Мистецтво балетмейстера» у вищих і середніх спеціалізованих навчальних закладах. Вони також можуть слугувати теоретико-методологічним підґрунтям для підготовки спецкурсів і написання наукових праць з окресленої проблематики.

**Структура та обсяг роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків, списку використаних джерел, що нараховує **61** найменування. Повний обсяг дослідження – **84** сторінки, з них – **68** сторінок основного тексту.

**Апробація результатів дослідження:**

Результати магістерського дослідження були апробовані на 4 Всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема:

Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця»(27 листопада 2018 р., НДУ ім. М. Гоголя); III Мистецько-педагогічні читання пам’яті професора О.Я.Ростовського «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку» (13 березня 2019 року, НДУ ім. М. Гоголя); VII Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: історичні передумови і перспективи сучасної мистецької педагогіки» (16 квітня 2019 р., Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія); Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта України в сучасних вимірах» (19-20 квітня 2019 р., НДУ ім. М. Гоголя).

**Публікації:**

1.Романенко О. Становлення українського народного танцю на професійній сцені //Мистецька освіта України у сучасних вимірах: зб. тез за матеріалами Всеукраїнської науково-педагогічної конференції, Ніжин: НДУ ім..М.Гоголя, - 2018 – С.146-149;

2. Романенко О. Творча постать П. Вірського у вимірах сучасної хореографії України // II Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (20 листопада 2019 р., Ніжин).

**POЗДIЛ I. ПАВЛО ВІРСЬКИЙ ЯК УНІКАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

##  Життєвий і творчий шлях видатного українського балетмейстера Павла Вірського

##

***«…українці народжуються з танцем у крові»*** - це слова видатного балетмейстера, реформатора українського народно-сценічного танцю, керівника Державного Академічного ансамблю народного танцю України Павла Павловича Вірського.

У 1969 році бельгійська газета писала про виступ Національного заслуженого ансамблю танцю України: ***«Ці українські танці мають одну особливість – доходити до серця всіх тих, хто їх дивиться… Україна танцює і ніби несе нам чистоту і радість світла***»[3, с. 21].

Український танець для балетмейстера П. Вірського – це величезний і яскравий світ найрізноманітніших емоційно забарвлених образів, зворушливих сюжетів, драматичних тем; співзвучних українському героїчному епосу настроїв, характеру і духовним багатствам нації. Органічно і майстерно поєднуючи елементи українського танцювального фольклору з класичною пластикою, балетмейстер Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії [7, с. 11].

Щедрі багатства національного танцювального фольклору вражають своїм жанровим розмаїттям, неповторністю рухів та композицій. Це і танцювально-пісенні весняні ігрища та ліричні дівочі хороводи Київської Русі; і іскрометні героїчні танці відчайдушних козаків та масові видовища-змагання Запорозької Січі, звідки беруть свій початок славнозвісні козачки, гопаки та патріотично-войовнича танцювально-пантомімічна клятва запорожців на освячені зброї «Гонта».

Історія української хореографічної культури своїм корінням сягає до сивої давнини. Малюнки трипільської доби із зображенням людей, які одну руку тримають на талії, а другу заводять за голову, вважають найдавнішими слідами танцювального мистецтва в Україні.

Срібні фігурки чоловічків із Мартинівського скарбу (ІV ст.), на думку дослідників, передають один із танцювальних рухів – напівприсядку із широко розведеними ногами і руками на стегнах [3, с. 18]. Подібний рух та положення рук часто зустрічаються і в сучасних українських танцях. У багатьох мініатюрах стародавніх літописів зображені танцюристи та музиканти, є вони і на фресках Софіївського собору в Києві, датовані ХІ століттям [7, с. 14].

Українська фольклорна хореографія завжди була тим невичерпним джерелом, яке живило професійне мистецтво. У справжній своїй красі український народний танець вперше з’явився на сцені у п’єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819 р.) у Полтаві. Багатобарвний, емоційно-насичений, іскрометний, поетичний народний танець поступово ставав прикрасою багатьох вистав. Пісні, масові сцени надавали театральним постановкам особливого колориту, а танці, які виконували вже цілі танцювальні трупи, ще виразніше розкривали на драматичній професійній сцені душу українського народу [6, с. 11].

У 1906 р. створюється театр М. Садовського. У його виставах танець виступає вже не як копія життя, а як органічне художнє узагальнення. Партія кожного виконавця наповнюється емоційністю та індивідуальністю. Так, на сцені класичного театру починається зародження балетмейстерського мистецтва і першим майстром танцювальних сцен був видатний етнограф, хореограф, балетмейстер-фольклорист В. Верховинець.

«Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього зануриться своїм багатством народний танець з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя»[8, с.11].

Ці думки, висловлені В. Верховинцем ще у 1920 році, давно перестали бути лише предметом теоретичних дискусій і сміливих передбачень. Вони набули цілком реальної форми в творчих досягненнях митців-хореографів, які вивели український народний танець у великий світ [8, с.11].

В. Верховинець прагнув не тільки показати на сцені самобутню красу народного танцю, а й створити міцний теоретичний фундамент для розвитку української народної хореографії на професійній сцені. Так з’явилася на світ перша в Україні систематизована праця «Теорія українського народного танцю». Для своєї книги балетмейстер не тільки зібрав дуже цікавий матеріал, але й обґрунтував його, виділив характерні танцювальні рухи, які вважаються основою української народної хореографії. А метод запису хореографічного матеріалу, вперше запропонований Верховинцем, здобув широке визнання у хореографів і науковців всього світу[22, с.26].

Гідним продовжувачем справи фольклориста став його учень В. Авраменко, який збирав та розповсюджував український народний танець за кордоном. Видатний митець національної хореографічної культури у 1922 році організував першу школу з вивчення українського народного танцю на Галичині. В Галичину Авраменко приїхав із уже розробленою системою хореографічного навчання, із власною методикою та певними педагогічними принципами.

Хореографічний репертуар балетмейстера був досить складним, а танцювальні фігури – дуже заплутаними і складними для виконання. Майстер українського танцю створював хореографічні композиції, прагнучи в них за допомогою танцювальної лексики показати узагальнюючі народні образи-символи [5, с. 24].

Особливе значення В. Авраменко надавав коломийковим композиціям як втіленню різних проявів українського народного життя, використовуючи для розкриття сюжетної лінії різні комбінації традиційних для народного танцю змістових рухів. Ритуальна танцювальна ритміка збережена ним як основа в композиції «Чумачок», композиція народної кадрилі – у постановці «Катерина» («Херсонка»); ігрова змагальна природа бойових українських танців по різному інтерпретується в «Аркані» та «Запорізькому герці», відповідно до тих значень, із якими їх лексика пов’язувалася у народних традиціях[5, с. 24].

Обрядова символіка використовувалася Авраменком як основа композиції «Журавель». У різних фольклорно-регіональних варіантах український балетмейстер інтерпретує традиційні «Гопак» і «Козачок». І все це набувало образного втілення.

У хореографічних полотнах видатного майстра завжди був своєрідний театр українського танцю, де демонструвались виразність, акторська і режисерська гра. В. Авраменко об’єднував створювані композиції єдиним задумом, образом та композиційним рішенням.

Досвід, набутий під час співпраці із видатним актором, режисером та громадським діячем М. Садовським, а саме: увага до виховання виконавського складу в напрямі вирішення творчих завдань, на які зорієнтувалася колективна робота над задумом – Авраменко використовував як підґрунтя для власної творчої діяльності[5, с. 24].

Підсумком творчих пошуків митця стала його книга «Українські національні танки, музика і стрій», у якій Авраменко виклав власне бачення концепції українського народного танцю, наголошуючи на його розвиваючих та виховних можливостях.

Він був переконаний, що тільки народний танець здатен сприяти органічному засвоєнню моральних та інших традиційних для українського народу духовних цінностей, оскільки він зберігав та передавав з покоління в покоління відповідні до них поведінкові норми форми міжособистісного спілкування.

Танець дає змогу відчути культурне значення традиційного одягу, зрозуміти його мову, а також мову інших складників народної танцювальної практики як органічної єдності, що по різному виявляє та узагальнює характерні риси української ментальності в її зв’язках з землею, з якої вона народилася [5, с. 23].

Мистецькі прагнення і перші паростки національного сценічного танцю, закладені попередниками, втілилися у творчості відомого на весь світ Національного заслуженого академічного ансамбль танцю України ( нині - імені П. Вірського).

Балетмейстер Павло Вірський разом із однодумцем Михайлом Болотовим уперше в Україні об’єднали навколо себе хореографічний колектив народного танцю, основною метою якого стало збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу, створення на цій основі народних танців, нових хореографічних мініатюр та великих полотен із минулого та сучасного життя українців [9, с.15].

Український танець для П. Вірського – це величезний світ найрізноманітніших емоційних барв, образів, сюжетів, тем, настроїв, співзвучних українському героїчному епосу, характеру і духовним багатствам нації. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору з класичною пластикою, балетмейстер створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії [7, с. 12].

Прагнення до різноманітності, виразності танцювального тексту, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат його невтомних шукань, філософського осмислення проблем життя, як результат експериментів по розкриттю складних сучасних тем.

Організатором і беззмінним керівником ансамблю з 1955 по 1975 рр. був народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, лауреат Державної премії України імені Т. Шевченка – Павло Вірський.

Народився Павло Павлович Вірський 25 лютого 1905 року в Одесі – у місті з багатою культурною спадщиною, із знаменитим оперним театром України і заснованою у 1910-х роках славетною балетною трупою. Сім’я його була шляхетного роду. Мати, яка займалася вихованням сина, навчила хлопчика французькій мові та грі на фортепіано.

Батько Вірського був за освітою інженером та високо шанував літературу і театр. Батьки сподівалися, що юний Павло оволодіє банківською справою та зробить відповідну кар’єру, для цього Вірський і навчався у престижній Рішельєвській гімназії.

Для подальшого оволодіння точними науками передбачалося продовження його освіти в Німеччині та Жовтнева революція 1917 року зруйнувала ці плани і змінила хід подій. Після революції родина дуже бідувала. Для того, щоб прогодуватися, батько з сином не відмовлялися від найчорнішої роботи.

Проте, вже тоді Павла почав вабити яскравий світ театру. На деякий час він влаштувався працювати статистом в Одеському оперному театрі. Коли в Одесу на гастролі приїхала італійська циркова трупа «Труцці», він влаштувався туди на роботу, але кар’єра циркового актора у юного Вірського не склалася.

Тоді наполегливий Вірський вступив до Одеського музично-драматичного училища, де хореографічне відділення очолював В. Пресняков (колишній артист Імператорського Маріїнського театру у Петербурзі, учасник Російських сезонів у Парижі, пропагандист ритмічної гімнастики Ж-Е. Далькроза і «вільної пластики» А. Дункан [5, с. 5].

На відміну від інших студентів-хореографів, які займалися балетом з самого дитинства, Павло розпочав своє навчання у 18 років, що не завадило йому у 1923 році бути зарахованим до оперного театру артистом балету і танцювати як у виставах Р. Баланотті, так і у новаторській постановці «Йосиф Прекрасний», поставленій в Одесі знаменитим російським хореографом К. Гойлезовським.

Гойлезовський, учень видатного російського балетмейстера М. Фокіна, у той період закликав відмовитися від класичного танцю як застарілого і невпинно відшуковував нові хореографічні форми. Одеський театр став першою експериментальною хореографічною лабораторією в Україні [8, с. 23].

У такій атмосфері шукань та новаторських знахідок і починається творчий шлях П. Вірського. Спілкування з К. Гойлезовським пробудило у молодого танцівника цікавість до вивчення хореографічного фольклору, утвердило у ньому віру в безмежні виражальні можливості хореографії, у раціональність творчого пошуку.

Закінчивши у 1927 році навчання в Одесі, Вірський рік стажувався у Московському хореографічному технікумі у знаменитого балетмейстера А. Мессерера (рідного дядька неперевершеної М. Плісецької). І знову педагогом молодого українського танцівника став талановитий артист з віртуозною технікою та акторською майстерністю. Його клас вирізнався тим, що танцівники, які займалися по його методу, майже не мали травм.

Як виконавець хореографічних мініатюр, зокрема і власних постановок, Мессерер хотів придбати у свого учня Вірського цікавий номер. Для свого випускного екзамену у театральному технікумі балетмейстер-початківець створив образ п’яного матроса. Перед початком танцю він за лаштунками піднімався на 2-метрову драбину і, коли починалася музика, випадав на сцену. Зал аплодував, сміявся і плакав. Проте, Павло свій номер не продав, а працював потім з ним у нічному клубі, де отримував за виступ 25 рублів: на той час це були величезні гроші [26, с. 18].

Після закінчення театрального технікуму П. Вірський повертається в Одесу, до оперного театру. Перші роки його самостійного творчого життя у театрі були типовими для кожного танцівника – щоденна багатогодинна робота у танцювальному класі біля балетного станка, нові, переважно характерні, партії в класичних балетах. Проте, Вірський майже одразу починає займатися постановочною роботою.

У 1928 році він у співдружності із випускником Одеського музично-драматичного училища М. Болотовим очолює балетну трупу Одеського оперного театру. Театру, у якому колись починав танцювати у складі кордебалету.

Наприкінці 20-х років балетмейстер-початківець П. Вірський здійснює на одеській сцені постановку народних танців в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Створений молодим постановником емоційно натхненний і могутньо сильний «Козачок», збагачений віртуозною технікою і видозміненими акробатичними трюками став першим яскравим прикладом театралізації українського народного танцю. Це була спроба протиставити сценічний народний танець фольклорно-танцювальним зразкам, безпосередньо перенесеним на сцену у їх споконвічному вигляді.

У тому ж році молоді балетмейстери Вірський та Болотов здійснюють оригінальну, самобутню за сценічним рішенням постановку балету Р. Глієра «Червоний мак». Обидва балетмейстери також танцювали у цій виставі: П. Вірський виконував віртуозну партію Вістового в іскрометному матроському груповому танці «Яблучко», а мужнього Капітана танцював М. Болотов.

При створенні пластичних образів головних героїв «Червоного маку» постановники прагнули перебороти деяку дивертисментність балету Р.Глієра, намагалися розкрити характери персонажів не пантомімічними, а танцювальними засобами; кожний танець, кожну мізансцену підпорядкувати виявленню ідейно-емоційного змісту[6, с.19] .

Вистава отримала схвальні відгуки балетних критиків, які відзначали, що спектакль «був пройнятий героїчною піднесеністю і життєстверджуючим пафосом». Постановка приваблювала продуманістю загального режисерського плану і художньою цілісністю.

Особлива увага балетмейстерів була прикута до внутрішнього світу і характеру персонажів. Вірський і Болотов знайшли найбільш переконливі пластичні характеристики для головних героїв балету, враховуючи індивідуальність кожного артиста; достовірно розкрили атмосферу всіх танцювальних картин [50, с. 8].

Навчаючись в Одеському музично-драматичному училищі у одних і тих же педагогів, балетмейстери-однодумці органічно доповнювали один одного: якщо Болотов більше схилявся до режисури і до оригінальних пантомімічних мізансцен, то Вірський легко створював цікаві танці, мислячи яскравими танцювальними образами і маючи тонке відчуття сучасних пластичних інтонацій. У їхніх спільних балетах танець і пантоміма гармонійно поєднувалися, а елементи класичної і народної хореографії природно зливалися в єдине ціле.

Ю. Станішевський зазначав, що перші мистецькі пошуки українських балетмейстерів були по-справжньому цікавим і позитивним явищем в молодій українській хореографії кінця 1920-х років [50, с. 11]. Такий дебютний успіх спонукав постановників до створення нових реалістичних балетних спектаклів на українській професійній сцені. Цілісна хореографічна драматургія, цікавий зміст твору, значимість ідеї – ось найважливіші критерії для створення нових повноцінних вистав балетмейстерів Вірського та Болотова.

У 30-х роках нерідко недооцінювалося значення драматургії у балетних виставах, що призводило до схематизму і поверховості як у розробці сюжету балету, так і в розкритті образів головних героїв. Павло Вірський та Микола Болотов, розуміючи важливість драматургічної єдності сюжету, звернулися до балетів, створених на основі літературних першоджерел.

Як правило, у багатьох балетах академічної спадщини основні персонажі були досить далекими від своїх літературних прототипів, хоча сюжетна схема творів зберігалася.

Приступаючи до постановки на сцені відомих балетів «Есмеральда» Ц. Пуні за романом В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» та «Корсар А. Адана за поемою Д.- Г. Байрона «Корсар», П. Вірський та М. Болотов поставили собі за мету максимально наблизити обидві вистави до літературних першоджерел, розкрити в пластичних образах ідеї і настрої їх авторів [5, с. 29].

Балет «Есмеральда», написаний у другій половині ХІХ століття, був пройнятий глибокими гуманістичними ідеями, але музика Ц. Пуні та лібрето зводили твір до звичайного розважального видовища. Приступаючи до постановки «Есмеральди», Вірський і Болотов вирішили переробити зміст спектаклю.

Вони звернулися до музичної редакції композитора Р. Глієра і повністю відмовилися від ідеалізації героїв, притаманній старому балету (наприклад, образ гульвіси Феба втратив свій «блиск» і замість «кавалера» перед глядачем постав справжній герой роману В. Гюго) [50, с. 14].

Звичайно, нова версія «Есмеральди» не була позбавлена недоліків. Іноді постановники занадто захоплювались побутовими деталями, не завжди урізноманітнюючи танцювальну лексику. Проте, не зважаючи на всі ці вади, вистава стверджувала в українському балетному мистецтві новий реалістичний напрям.

Здійснені П. Вірським та М. Болотовим балети «Есмеральда» та «Корсар» поклали початок новим редакціям старих вистав. На одеській сцені балетмейстери втілили «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Раймонду» О. Глазунова, «Марну пересторогу» Г. Гартеля (остання була створена відомим реформатором танцю французьким балетмейстером Ж. Добервалем ще у ХVІІІ столітті). П. Вірський проявив себе не лише вдумливим хореографом-постановником, але й талановитим солістом, який прекрасно справився із складною сольною партією принца Зігфріда у балеті «Лебединому озері».

Гарячі суперечки серед музикознавців виникли з приводу хореографічного розв’язання Вірським та Болотовим сюжету балету «Раймонда»: балетмейстери повністю змінили лібрето вистави, що зумовило перестановку музичних номерів (помінялися місцями ІІ та ІІІ акти). Також постановники відмовилися від розподілу дії спектаклю на пантоміму і дивертисментний танець, як це було у їх попередників. Задля більшого драматичного напруження українські балетмейстери об’єднали ці основні сценічні елементи [7, с. 3].

У 30-х роках ХХ століття основною тематикою хореографічних творів радянського балету була героїка. В цей час на українській сцені з’являються такі вистави як «Карманьола» В. Фемеліді, поставлена у Одесі балетмейстером М. Мойсєєвим, «Пан Каньовський» М. Вериківського у постановці балетмейстера В. Литвиненка (Харків), «Ференджі» Б. Яновського, створена балетмейстером П. Кретовим у Харкові тощо.

У 1932 році Вірський та Болотов запропонували свою хореографічну редакцію балету «Карманьола», яку втілили на сцені Московського театру балету під керівництвом В. Крігер. Лібрето спектаклю висвітлювало події, які мали місце у Франції на початку Великої французької революції 1789 року та взяття Бастилії.

Балетмейстери виділили дві окремі сюжетні лінії у змісті твору: особиста драма доньки лісника Карманьоли і «піднесення грозної хвилі повстання паризьких мас»[12, с. 16]. Особливу увагу балетмейстери приділили розробці масових танцювальних сцен. Постановники прагнули до історичної правдоподібності у зображенні картин боротьби і шукали узагальнюючі деталі, різноманітні виразні художні штрихи.

П. Вірський та М. Болотов відтворили в хореографії балету «Карманьола» справжні драматичні образи, що відповідало основним принципам реалістичної балетної вистави. Вони відмовилися використовувати танець заради танцю. Хоча, рецензенти знайшли у новій трактовці вистави багато суперечливих моментів. Вони зазначали, що використання у балетному спектаклі слова і пісні певною мірою збіднювало виражальні можливості танцю [6, с. 2].

Поступово Павло Вірський у співпраці з Миколою Болотовим набули значного досвіду балетмейстерської роботи. У їхніх балетах досить чітко почала прослідковуватися творча самостійність. У 1936 році обидва хореографи були запрошені до Дніпропетровська для постановки першого в Україні комедійного балету на музику В. Нахабіна «Міщанин із Тоскани».

Відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський так відгукувався про створення цієї вистави та про її талановитих постановників: «…Вірський і Болотов на той час були в Україні найбільш послідовними і оригінальними за творчим почерком художниками…. Близький творчим принципам хореографів, цікавий щодо музичної мови перший комедійний балет вимагав від митців нових танцювальних форм, сміливої творчої думки і наполегливих шукань...» [50, с. 17].

В основу балету «Міщанин із Тоскани» композитор В. Нахабін поклав одну з новел «Декамерона» Д. Боккаччіо. У музичній партитурі балету він використав понад 20 мелодій старовинних італійських пісень доби Відродження. Окрім мелодичних цитатат ним було написано і багато оригінальних музичних тем, близьких за характером до італійської народної пісні.

Барвиста музична партитура Нахабіна, пройнята соковитим національним колоритом, яскравими і переконливими музичними характеристиками головних героїв допомогла балетмейстерам Вірському та Болотову зобразити чіткі пластичні образи головних персонажів, правдиві і переконливі картини, де діяли реальні герої, не впадаючи при цьому у побутовизм і натуралістичну деталізацію.

Для створення оригінального, вибудуваного за стрункою композицією і яскравого за танцювальними фарбами сценічного полотна Вірський та Болотов використали всі можливі засоби хореографії. Класичний танець, який використовувався раніше для демонстрації танцювальної майстерності артиста, балетмейстери перетворили на виразний і органічний засіб розкриття внутрішнього стану діючих героїв. А народні італійські танці надали балетній виставі «Міщанин із Тоскани» святкової атмосфери і допомогли достовірно відтворити узагальнений образ простого народу [7, с. 24].

Вірський та Болотов вирішили розкрити художні образи головних героїв засобами дієвого танцю, дуже зменшивши при цьому використання одноманітної пантоміми та дивних умовних жестів, які були розповсюджені у виставах початку ХХ століття.

 За допомогою спокійного і самовпевненого танцювального кроку розкривалася танцювальна партія багатія Ферондо, що дозволило постановникам влучно зобразити тупість і обмеженість міщанина.

Зате у характері мелодійного романтичного вальсу була подана тема його молодої і життєрадісної дружини Сільвестри. Вдало підкреслюючи лукавство молодої жінки, хореографи використали для створення її образу стрибкові рухи і легкі грайливі обертання.

Кожна з танцівниць, яка виконувала роль Сільвестри, надавала цій героїні нових емоційних забарвлень. Як приклад може слугувати виконання цієї партії двома відомими українськими балеринами у київській постановці балету «Міщанин із Тоскани» наприкінці 1936 року. Т. Демпель надала цій героїні грайливого відтінку, а З. Лур’є - зобразила сум і нудьгу молодої жінки за справжнім коханням [7, с. 26].

Партію розпусного абата Чапелетто у цьому балеті танцював сам П. Вірський. У його інтерпретації це був життєрадісний молодий чоловік, який, уміло маскуючи свої почуття, прагне розваг, любовних пригод. Виконавець-балетмейстер переконливо розкривав лицемірство служителя церкви, хиткість релігійних поглядів персонажа відштовхуючись від музики балету, у якій хоральні звучання поєднувалися з веселою мелодією, що нагадує польку[7, с. 28].

Вірський та Болотов ввели у свою постановку додаткових персонажів (мандрівних комедіантів), які впливали на хід любовної інтриги між головними героями цієї комедійної новели. Оригінальний балетний спектакль «Міщанин із Тоскани», створений Вірським та Болотовим, пройшов з успіхом майже на всіх балетних сценах України і по праву вважається одним із значимих балетів 30-40 років ХХ століття.

 Балетознавець Ю. Станішевський, аналізуючи спільну діяльність балетмейстерів у своїй праці «Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР» писав: «Вдалі хореографічні знахідки з’являлися не одразу, а в довгих і наполегливих пошуках. Вперто працювали постановники над кожною сценою, кожним епізодом, бажаючи знайти яскраві танцювальні засоби і прийоми, розширити межі виражальних можливостей класичного і характерного танців.

Необхідно віддати належне енергії та творчому запалу П. Вірського. Він був рішучий і навіть різкуватий як у житті, так і в балетмейстерській роботі. І це було цілком виправдано, адже деякі хореографи ще занадто захоплювалися конструкціями акробатично-ексцентричного танцю і прийомами, притаманними придворним розважальним виставам…» [51, с. 18].

Сучасники Вірського та Болотова згадували, що обидва балетмейстери приходили на репетиції завжди відмінно підготовленими, осмисливши досконально кожну деталь поточної творчої роботи. Вони вимагали від кожного танцівника високої артистичності і виразності, глибокого розуміння образу. Постановники мали спільну думку щодо техніки в танці і не вважали її головним компонентом.

На самій атмосфері репетицій дуже позначалася внутрішня зібраність і дисциплінованість балетмейстерів. У балетному залі стояла повна тиша, особливо, коли працював П. Вірський. Так, постійно працюючи з балетними виконавцями, поступово формувалися творчі принципи, педагогічні методи роботи видатного українського балетмейстера [51, с. 34].

Наступним етапом для Вірського у співдружності з М. Болотовим, була постановка народних танців в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Ця оперна вистава була представлена у Москві під час Декади української літератури і мистецтва. Балетмейстерами було створено декілька хореографічних картин: жіночий хоровод, танці старих козаків та гопак, який виконували артисти Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка.

Ю. Станішевський так аналізував роботу Вірського та Болотова: «Широко розкинувши руки і схиливши голови, прикрашені вінками та стрічками, повільно рухалися українські дівчата, створюючи красиві і фантастичні узори. Ось вони схрещують руки на грудях і пливуть змійкою, ось об’єдналися в широке коло, а ось розійшлися у різні боки і знову потяглися назустріч одна одній» [51, с. 36].

Яскравим народним гумором вражали завзяті танці старих козаків. Кожному артисту постановники дали акторське завдання, вчили не просто виконувати віртуозні рухи, а створювати при цьому чіткі образи мужніх запорожців. 13 березня 1936 року російська газета «Правда» після перегляду оперної вистави захоплено написала: «Треба прямо сказати, що танці — найкраще, що було показано у спектаклі. Гопак у четвертому акті «поставив на ноги» буквально весь театр!» [5, с. 11].

Московську публіку неймовірно вразили українські танцівники з шаблями наголо, які злітали у повітря; їх майстерні фехтування у танці, стрімкі стрибки та різноманітні присядки, які виконувалися із збереженням технічних канонів класичної хореографії (витягнутий підйом, чіткі позиції рук і ніг тощо). У захваті від гастролей киян був і видатний російський театральний режисер К. Станіславський. Ще раз Павло Вірський та Микола Болотов заявили про себе, як про неординарних і винахідливих постановників, вдумливих знавців і інтерпретаторів українського танцювального фольклору [5, с. 11].

У 1937 році балетмейстери залишили Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, де вони довгий час керували балетною трупою і організували перший в Україні Ансамбль народного танцю. Цікавлячись з юних літ народною хореографією, Вірський та Болотов взялися за вивчення не лише народних танців, а й почали ґрунтовно досліджувати українську та зарубіжну історію та культуру.

Колектив новоствореного ансамблю за досить короткий час підготував досить велику програму із танців різних народів світу. Бажання балетмейстерів створювати реалістичні, правдиві танцювальні образи та чіткі сюжетні композиції відчувалося у кожному танцювальному номері. [5, с. 13].

Друга світова війна перешкодила здійсненню планів двох балетмейстерів поставити силами Ансамблю декілька одноактних балетів, серед яких «Бондарівна» на музику М. Скорульського. Шляхи Вірського та Болотова розійшлися. Певний час Вірський працював по запрошенню у Московському Державному ансамблі пісні і танцю Радянської армії імені О. Олександрова.

 У березні 1944 року він пише з Москви українському композитору Скорульському, автору балету «Лісова пісня» по феєрії Лесі Українки: «…Прочитав ще раз «Лісову пісню» і ще більше впевнився в тому, що цей сюжет для балету просто ідеальний. У мене є велике бажання працювати над цим спектаклем…» [7, с. 19].

У 1948-му році Вірський робить спробу здійснити постановку «Лісової пісні» у Ленінграді, проте єдиним театральним спектаклем, який йому дозволили поставити, був балет «Чорне золото В. Гомоляки. Цей балет, який український балетмейстер створив спеціально для чергової Московської Декади українського мистецтва не дав повноцінного матеріалу ні для творчої роботи самого Вірського, ні для балетних артистів. Величезні фінансові і творчі сили були витрачені на спектакль, який пройшов не більше десяти разів без особливого успіху.

Усе це творче розмаїття і великий досвід класичних балетних постановок стали увертюрою до майбутньої діяльності українського балетмейстера, яка докорінно змінила мистецьке обличчя Павла Вірського і визначила його знакове місце в історії української культури.

* 1. **Внесок Павла Вірського у розвиток української народно-сценічної хореографії**

Українська народна хореографічна культура, будучи невичерпним арсеналом зображально-виражальних засобів професійного мистецтва, поступово якісно розвивалася, збагативши свою лексику, жанрову різноманітність та художню палітру. Особливо плідним у цьому плані виявилось ХХ століття, коли в українській народній хореографії сталися якісні зрушення [18, с.32].

Народне танцювальне мистецтво поступово виходить на сцену українських музично-драматичних театрів і, розвинувшись від дивертисменту до характерного й дійового танцю, справляє помітний вплив на становлення українського національного балету.

На період, коли балетмейстер П. Вірський тільки починав свій творчий шлях, український народно-сценічний танець існував лише у вигляді вставних номерів у виставах українського музично-драматичного театру та в українських операх. Самостійному функціонуванню народного танцю на сцені фактично поклала початок балетмейстерська творчість видатного музиканта, хореографа, балетмейстера, фольклориста В.Верховинця.

Шанування балетмейстером народних традицій проявилось у його детальній обізнаності усіх історичних обставин виникнення і розвитку окремих танцювальних рухів. Книга В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» значно вплинула на розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва. Автор дуже багато зробив для практики записування танців і заклав підвалини для наукового дослідження народної хореографії.

До цієї книги у свій час постійно звертався Павло Вірський, коли створював свої яскраві хореографічні композиції. І саме Вірський написав у 1967 році передмову до четвертого видання «Теорії українського народного танцю», у якій зазначав: - «У свій час мені нерідко доводилося працювати з Василем Миколайовичем. Я спостерігав, як він на репетиціях ревниво оберігав чистоту народного танцю від усього наносного, чужого духу української хореографії» [5, с. 11].

Василь Миколайович Верховинець (Костів) був яскравою зіркою на небосхилі українського культурного відродження першої третини ХХ ст. Визначними в історії розвитку українського народного танцю є творчі здобутки Василя Миколайовича у галузі хореографії. Його мистецькі ідеї всебічно і широко втілюються у сучасній українській хореографії.

Очевидна заслуга у системному вивченні та творчій обробці танцювального фольклору належить Павлу Вірському. Із фольклорних джерел балетмейстер черпав натхнення при створенні практично всіх творів, що належать до його народно-хореографічної спадщини. Вірський вважав фольклор джерелом духовності та ментальності українського народу і підкреслював необхідність його вивчення [37, с. 28].

Група дослідників, провівши реконструкцію танців, виявила, що ритм був формотворчою їх категорією, що можна було спостерігати в окремих художньо-археологічних культурних знахідках. Цікаві археологічні факти представлені, зокрема, знайденою теракотовою жіночою статуеткою, що приймає танцювальну позу. Носки її ніг зібрані разом, підняті п’яти на зовні з піднятими плечима, що давало уявлення митцям про позиції і рухи стародавніх танців.

 Крім того, їх деякі елементи простежуються і в іконографічних джерелах Усе це стало корисним фольклорним матеріалом у постановній роботі для Вірського, який неодноразово використовував ці окремі елементи танцювальної пластики у своїх хореографічних поставках, надаючи достеменності рухам і позам виконавців народного танцю [37, с. 29].

Особливості сценічної обробки танцювального фольклору П. Вірський почав чітко усвідомлювати вже з 30-х років. Постійно взаємодіючи з архівними матеріалами, використовуючи результати, зафіксовані у численних польових дослідженнях науковців, Павло Вірський прийшов до висновку, що фольклорні зразки досить обмежують хореографічно-постановочний простір балетмейстера.

Хоча через деякий час, вже будучи балетмейстером Ансамблю народного танцю, він все ж використав елементи художньої обрядовості у хореографічному полотні «Червона калина», керуючись тим, що саме народний танок відігравав помітну роль у стародавніх слов’янських обрядах [27, с. 264].

Вірський не зупинявся на етнографічному відтворенні народних виконавських традицій, а розвивав і збагачував народну хореографію на високому професійному рівні. Балетмейстер створив якісно нову танцювальну мову – лексику української народно-сценічної хореографії Запропонований П. Вірським реформаторський варіант розвитку. національної танцювальної лексики на ґрунті класичного балету одразу ж зустрів визнання серед українських танцівників і хореографів [7, с. 19].

Всесоюзний фестиваль народного танцю у Москві у 1936 році, фестивалі й конкурси народних ансамблів, значні успіхи української народно-сценічної хореографії викликали інтерес до народного танцю як у глядачів, які самі часто ставали виконавцями в самодіяльних колективах, так і у фахівців балетного мистецтва. Питання про необхідність створення національного професійного колективу народного танцю починає поставати дедалі частіше [22, с.34].

На Київській міській хореографічній конференції, яка проходила у лютому 1937 році, вже на той час відомий балетмейстер П. Вірський робить глибоко обґрунтовану і переконливу доповідь про український народний танець і перспективи його розвитку: від першоджерела — побутового танцю-примітива, фольклорного обряду, народних ігрищ — до створення професійної української народної хореографічної школи. Навесні того ж року і був створений Державний ансамбль народного танцю України, який очолили П. Вірський та М. Болотов.

У першій же концертній програмі балетмейстери запропонували глядачу яскраву театралізацію фольклорних танців, сміливо збагативши традиційну лексику українського танцю елементами класичної хореографії. Звертаючись до історії народу і його сучасності, Вірський з Болотовим створили колоритні сюжетні танцювальні картини, своєрідні українські балети-мініатюри, такі як «Українська сюїта», «Запорожці» та інші [22, с.35].

Займаючись пошуком, фіксуванням і переосмисленням скарбів українського народного танцю та української народної танцювальної музики Державний ансамбль народного танцю поступово стає фольклорно- етнографічною лабораторією.

Створюючи сценічний варіант певної художньо-танцювальної композиції, Павло Вірський використовував танцювальний фольклор та елементи традиційної ігрової культури, особливості колориту кожного народного танцю. При цьому він впевнено спирався на композиційні принципи та прийоми, притаманні народній хореографії.

Сценічної інтерпретації набували і безпосередньо взяті балетмейстером з народу таночки, побачені ним під час свят у сільській місцевості. У концертному номері ансамблю присутній буковинський «Весільний танець», записаний у селі Топорівка Чернівецької області місцевим танцюристом В. Поморянським, який П.Вірський у співдружності з композитором А. Хмелемським обробили і інсценували [27, с. 265].

Елементи української народно-ігрової культури та весільних обрядів, які характерні для цього регіону, стали основою цього цікавого номеру. Специфічні локальні рухи («крок з притупом», «перехресний крок», «перемінний крок з акцентованим ударом», «буковинський приставний крок»), а також своєрідний святковий буковинський костюм і дівочий головний убір були уміло обіграні балетмейстером на професійній сцені.

Вірський зберіг автентичну основу буковинських весільних мелодій та жартівливі слова, які гучно виголошує один із танцюристів, звертаючись до своїх побратимів: «Бий підкова до підкови», а йому дружно всі разом відповідають: «Бо в дівчини чорні брови!»; «Грай музики, бий підківки!» - «Бо ми хлопці з Топорівки!». У своїй постановці Вірський уміло поєднує власну фантазію з автентичним матеріалом [27, с. 265].

Специфіка образного мислення здавна була присутня в ігрових народних танцях, традиціях та обрядах українського народу. Виробнича практика людей певних професій, їх побут і вдача часто знаходили своє відтворення в старовинних танках, які домінували в українському фольклорі й також знайшли своє художньо-образне втілення в народній хореографії Павла Вірського («Шевчики», «Вишивальниці», «Карпатські лісоруби», «На кукурудзяному полі»). У своїх постановках він засобами хореографії відтворював професійну діяльність персонажів, з характерними для певної категорії суспільства особливостями [42, с. 24].

Цьому значною мірою сприяла й надзвичайно гармонійна ритміка композиційного та пластичного начал, де стакато супроводжується з ритмічними тропіками і дробітками, дрібними вистукуваннями та грайливими, хвацькими поворотами голови, що стало одним із засобів образного відтворення національного характеру.

Митець точно передав стан людей, які професійно і з любов’ю ставляться до своєї праці. І хоча хореографічно-образні візерунки були притаманні практично всім українським народним танцям, у танцювально-сценічній постановці кожного регіону України вони мали свою специфіку.

Тому Вірський і використав характерні для певної місцевості виражальні засоби (відповідний музичний супровід, танцювальну лексику, композиційні малюнки, побутові деталі, світлові ефекти тощо).

Глибоке володіння таким специфічним інструментарієм надавало Павлу Вірському більш чітке уявлення про характерні риси образного мислення людей певної території та форми танцю, у яких це мало бути відтворено («Подоляночка» – у формі хореографічної мініатюри, створеної на фольклорному танцювальному матеріалі Поділля, чи хореографічної картини «Коломийка» – на танцювальному фольклорі Західного регіону) [42, с. 26].

Так, обираючи форми композиційної побудови їх малюнків, митець використовував основне, так би мовити, композиційне «ядро» і композиційний колорит хореографічного твору, зокрема «коло», «лінії», «колонки», «змійки», які надавали видовищності локальним регіональним танцям, але при цьому зберігали їх національну фольклорну автентичність.

Важливим виражальним засобом у хореографічних творах Павла Вірського, поставлених на матеріалах народної творчості, було також використання характерної ключової композиційної деталі, запозиченої з фольклорного варіанта народних танців, зокрема таких, як: своєрідні «кружляння», «обхід дівчат навколо себе», «поворот під руками в хлопця», «кружляння в парах», «трійках» у визначеній позі [42, с. 26].

Яскравим прикладом такого запозичення може слугувати кадриль «Дев’ятка» (муз. обробка Г. Завгороднього), у якій балетмейстер-постановник декілька разів у запропонованій композиційній побудові повертався до положень танцюючих пар у «трійках» і повторів для підсилення візуального ефекту у виконанні танцювальних фігур.

У 1940 році колектив був реорганізований в Ансамбль пісні і танцю України Київського воєнного округу. Так почали народжуватись хореографічні композиції, присвячені захисникам нашої Вітчизни. З 1943 по 1955 рік Вірського запрошують працювати до Державного ансамблю пісні і танцю Радянської армії ім. О. Олександрова в Москві. Чимало постановок Вірського у той період стають своєрідною класикою солдатського танцю, увійшовши до репертуару багатьох військових танцювальних колективів [8, с. 45].

Поступово творчі шляхи балетмейстерів П. Вірського та М. Болотова розходяться. У роки Другої Світової війни М. Болотов стоїть на чолі військових ансамблів, з якими провадить гастрольну діяльність на фронті. Після завершення військових дій він здійснює постановки у театрах по всьому СРСР, а у 1948 році створює ще один блискучий Ансамбль народного танцю «Жок» (Молдова).

Після закінчення війни П Вірський починає ретельно вивчати український танцювальний фольклор, розгорнувши велику дослідницьку роботу по збиранню і обробці народних танців в різних областях України. хоча іноді все ж повертається до постановок балетних спектаклів.

1955 рік стає переломним у долі Павла Вірського – він повертається у Київ і очолює ансамбль танцю УРСР. Унікальний талант Вірського-хореографа знову повною мірою проявився в стихії українського танцю. Незмінним очільником Ансамблю народного танцю України Вірський пробув до кінця свого життя [5, с. 68].

Перші гастролі ансамблю Вірського відбулися у 1965 році. Колектив сорок днів перебував у Франції. На концерт українського колективу у касах Парижу неможливо було дістати квитки . Перші шпальти французьких газет рясніли заголовками: «Це нашестя українських козаків зводить парижан з розуму!», «Такої феєрії фарб та ритмів Париж ще не бачив!». З того часу по всій планеті прокотився вислів «Козаки йдуть!» [9, с. 11].

Протягом всієї тривалої роботи балетмейстера у знаному мистецькому колективі, створені митцем народно-сценічні танці набували великої популярності не тільки завдяки відображенню у них тієї чи іншої сфери життя українського народу (його праці, взаємостосунків в побуті, природні умови життя), але й дякуючи розкриттю через емоційні узагальнені хореографічні образи сценічних персонажів своєрідного психологічного художньо-образного мислення народу.

Все це втілювалося у колоритній побудові народно-сценічного танцю, у його композиції, специфіці народно-танцювальної лексики, манері виконання, виразності жестів, міміки і танцювальних поз. Досвідчений балетознавець Р. Герасимчук зазначав, що «… танці були виразні. У них спостерігається відсутність гонитви за ефектами. Танцювальні кроки і малюнок постановки нібито випливають один з другого, внутрішньо з’єднуючись між собою дрібними елементами і тим самим збагачуючи мову хореографічної пластики» [30, с. 56].

Творчість П.Вірського є реформаторською не тільки у створенні сценічного жанру українського народного танцю, у розширенні його лексичних, стилістичних, жанрових можливостей, але й у розвитку загалом національної хореографічної освіти. Дякуючи балетмейстерським відкриттям видатного митця, сформувалися основні концепції професії балетмейстера, утвердилася новаторська методологія української хореографічно-педагогічної системи.

Мистецтвознавець Г. Боримська зазначала, що у діяльності Державного ансамблю танцю започаткувалися основні змістові напрямки розвитку української народно-сценічної хореографії, а саме: єдність традицій і новаторства, міцний взаємозв’язок національного й інтернаціонального; уміле поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами; синтез народної та класичної хореографії; еволюція лексики українського танцю; розширення тем хореографічних постановок шляхом звернення до сучасності і фольклорної театралізації. Дослідниця влучно вказувала, що «про П. Вірського ми маємо говорити як про піонера та зачинателя нового жанру» [5, с. 6].

Павло Вірський створив якісно нову «академічну»танцювальну мову, органічно поєднуючи фольклорну лексику з класичною пластикою.Цією мовою стала лексика сучасної української народно-сценічної хореографії.

Балетмейстер уміло використовує народно-танцювальні елементи, ритмопластику, пантоміму, спираючись на глибокі знання законів і лексики класичного балету. При цьому він зберігає стилістичну та образну природу української хореографії. Митець перетворює і наближує класичний танець до сучасності, а народний танець відшліфовує мистецтвом балету[7, с. 10].

Балетний критик і мистецтвознавець М. Ельяш відмічав, що дякуючи такому новаторському методу «сценічного аранжування народного танцю», балетмейстеру вдалося створювати танці настільки близькі народу по духу, що глядач захоплено вважав їх своїми, не здогадуючись, хто їхній автор [60, с. 19].

 Сам Павло Вірський, озвучуючи творче кредо свого колективу, підкреслював: «Основним принципом нашої роботи є не звичайне копіювання етнографічних зразків, а їх творче збагачення» [27, с. 264].

У такий спосіб відбувалося безперервне вдосконалення та технічне ускладнення лексики української народно-сценічної хореографії, розширювалося її композиційне та жанрове вирішення за рахунок органічного злиття елементів з різних хореографічних систем: класичного танцю, вільної пластики, фольклору, побутового танцю.

 Аналізуючи сценічну хореографію П. Вірського як багатоаспектну, сучасний педагог-хореограф, викладач класичного танцю Л. Цвєткова наголошувала на тому, що український балетмейстер «розглядав національну танцювальну культуру не як сталу, канонізовану форму, а як відкриту художню систему, яка, доповнюючись іншими хореографічними мовами, постійно збагачувала її виражально-зображувальну палітру» [32, с. 218].

Академізація та наближення до театральних сценічних канонів відбувалася шляхом впровадження митцем у народно-сценічну хореографію законів драматургії. Так, відомий український балетмейстер В. Литвиненко писав у своїй книзі «Павло Вірський: життєвий та творчий шлях»: «Творам П. Вірського притаманний той драматизм і театральність, які не укладалися у звичайні стереотипи народно-сценічної хореографії» [27, с. 264].

 Як балетмейстер-режисер, він прагнув до органічної цілісності хореографічного твору, глибокого осмислення його ідейно-художнього змісту, народних характерів. Використовуючи досвід балетного театру 30–50-х р., П. Вірський активно розвиває в народно-сценічній хореографії принципи «симфонічної пластики», презентує авторське бачення побудови симфохореографічної драматургії народного танцю, набагато випередивши світову практику і довівши, що «принципи балетного симфонізму – не монополія класичного балету» [5, с. 27].

Задля розкриття ідейного змісту твору, формування художнього образу П. Вірський значно розширив усталені межі народно-сценічної хореографії, відійшовши від стійких жанрових градацій. Характеризуючи Державний ансамбль танцю УРСР, балетознавець і театральний критик М. Ельяш назвав колектив «принципово новим явищем у сучасній танцювальній культурі, фантастичним театром народного танцю, де глядач споглядає унікальний синтез найрізноманітніших хореографічних жанрів» [60, с. 10].

Введення П. Вірським у свої хореографічні постановки значної низки жіночих образів і створення великої кількості «жіночих танців» є важливим показником трансформації балетмейстером і його Ансамблю українського хореографічного мистецтва ХХ століття.

У хореографічних постановках балетмейстера виразно простежується поділ жіночих танців на групи: суто жіночі за складом («Плескач», «Рукодільниці»); з сольним жіночим образом та жіночим ансамблем («Про що верба плаче», «Подоляночка»); парні танці дівчат, де віртуозно розроблено хореографічну жіночу лексику («Гопак», «Буковинський весільний») тощо[38, с. 15].

Створена за мотивами творів Т. Г. Шевченка (поеми «Причинна», «Тополя» та низки віршів) хореографічна мініатюра «Про що верба плаче» вважається однією із вершин драматизації головного жіночого образу. засобами української народно-сценічної хореографії. Балетмейстер П. Вірський показав, що український жіночий танець на сценічні може бути виразним засобом для створення глибоких психологічних образів, а не лише прикрасою для чоловічого віртуозного танцю.

 Про безкінечні можливості українського народно-сценічного танцю свідчить тісне переплетіння обрядових дій та історичних подій, глибокий драматизм хореографічної вистави, яка міцно закріпилася у концертному репертуарі колективу і є прикрасою концертів Національного академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського сьогодення [38, с. 16].

Хореографічна мініатюра «Подоляночка», створена П. Вірським за однойменною веснянкою є прикладом пластичної трансформації фольклору Поділля. Театралізовані елементи обрядових дій свята Івана Купала стали мальовничим фоном поетичної поеми про велике кохання.

Г. Боримська, аналізуючи у своїх працях діяльність Державного ансамблю танцю УРСР та його видатного балетмейстера П. Вірського відмічає, що на перших порах хореографа більше приваблювали широкі масові композиції, де переважав чоловічий танець і парні хореографічні мініатюри, де ведуче виконавське навантаження також припадає на чоловіка.

Але з часом у репертуарі Ансамблю значне місце почали посідати жіночі хореографічні номери». Достатньо згадати такі танцювальні постановки, як «Рукодільниці», «Плескач». «Сестри», які з одного боку відрізнялися своїми образами, стилістикою, лексичними відтінками; а з іншого боку мали єдиний засіб виразності – український жіночий танець [5, с. 63].

Саме у яскравих творах балетмейстера П. П. Вірського український жіночий народно-сценічний танець розквітнув буйним цвітом. Дякуючи глибоким знанням природи танцю, відчуваючи дух народної творчості, митець зображав навіть сучасні теми настільки майстерно, що вони сприймалися неначе дійсно зачерпнутими із фольклорної скарбниці.

Прославляючи красу праці української жінки у хореографічній картині «Рукодільниці», Вірський знайшов яскраві хореографічні і театральні прийоми: оригінальні малюнки танцю, переплетення яких нагадують нитки для вишивання і строкатий візерунок килима (симетричні лінії, кола, прямокутники тощо).

Танцювальна лексика постановки складається із рухів, притаманних Центральним областям України («перемінні кроки», «пряма доріжка», «бігунець» тощо), та рухів, які ілюструють трудові процеси (намотування пряжі, імітація ткацького верстату, процес ткання килиму, зображання «барабану», через який проходять різнокольорові нитки тощо). Фіналом танцю є демонстрація рукодільницями готового килиму: або . килим із національним орнаментом або з портретом Тараса Шевченка.

Весняними образами природи навіяна танцювальна мініатюра «Плескач», у якій видатний балетмейстер створив чудові візерунки навколо натхненних, витончених солісток. Око глядача вражають динамічні польотні рухи дівчат, раптові граціозні зупинки, розсипчасті кружляння, м'які стрибочки.

Хореографічний номер «Плескач» – танець-гра дівчаток, які не помічають навколо себе нікого і нічого. Лейтмотивом танцю стали плескання у долоні, які супроводжуються постійно змінюваним ритмом і манерою. Аналізуючи цей оригінальний номер, хореограф К. Василенко зазначав: «Павло Вірський збагатив українську хореографічну культуру ще одним прекрасним жіночим танцем. Ми підкреслюємо, саме жіночим, бо, на думку К. Голейзовського, яку ми поділяємо, «Плескач» – давньослов'янський чоловічий танець» [30, с. 55].

Довгі роки в репертуарі ансамблю танцю ім. П. Вірського помітне місце посідає хореографічна картина «Вербиченька», створена О. Сегалем на музику М. Лисенка в аранжуванні А. Мухи. Напрочуд органічне взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної й хореографічної палітри робить цей номер одним із вершин жіночого танцю в українській народно-сценічній хореографії. Незважаючи на граничну простоту та певну однорідність танцювальної лексики, створений образ виступає надзвичайно поетичним та натхненним [2, с.17].

Одним із найвідоміших в Україні є прислів'я «Без верби й калини нема України». Верба – це символ весни, пробудження природи. Про величне місце верби у світогляді українського народу засвідчує також те, що вона є неодмінною учасницею великих свят – Великодня, Купала та інших, займаючи почесне місце в їхній обрядовості, вiдiграючи значну роль в обрядах i ритуалах українських релігійних i народних свят. Про вербу згадується в дохристиянських веснянках-гаївках («Вербова дощечка» тощо).

Уособлений образ України подається балетмейстером П. Вірським через символ – вербу. Дівчата, що тримають гілочки верби в руках, втілюють образ цього священного дерева. Пройнявшись народними традиціями, символікою, поетикою народного жіночого танцю балетмейстер О. Сегаль створив народно-сценічний танець, тісно пов'язаний зі всією системою народної культури українців[2, с.18].

У концертному репертуарі Національного Академічного ансамблю танцю України з під легкої руки балетмейстера П. П. Вірського вийшла ціла низка українських жіночих народно-сценічних танцювальних композицій.

Їх умовно можна поділити на кілька груп: танці, створені на основі обрядових дій весняно літнього циклу (наприклад, «Подоляночка»); твори, для яких джерелом образності стали українські символи - віночок, рушник, верба, калина тощо («Про що верба плаче»); хореографічні композиції, створені за мотивами трудових процесів («Рукодільниці» та «На кукурудзяному полі»); хореографічні композиції, не пов'язані з обрядовістю («Плескач»).

Вся творча діяльність Павла Павловича Вірського у Ансамблі народного танцю була спрямована на збереження національного колориту, притаманного українському народному танцю. Прогресивні художні принципи, методика балетмейстерської роботи та оригінальні прийоми художнього мислення митця слугують міцною запорукою для подальшого розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва.

Наочним прикладом є хореографічна картинка «Шевчики», у якій гармонійно поєднуються елементи, характерні для народно-ігрової культури і танцювального фольклору та сучасні художньо-естетичні форми, які, дякуючи специфічному авторському сприйняттю Вірського, набувають сценічного виконання.

Кожний стародавній фольклорний танець, записаний у тій чи іншій місцевості, з’являється на сцені лише після переосмислення його балетмейстером-постановником. Тільки тоді народний танець, зароджений в українській народній творчості, стає тим джерелом естетичної насолоди, яке виховує почуття прекрасного у глядача.

Видатний творчий колектив Національного академічного ансамблю танцю України талановитого майстра Павла Вірського став центром по збиранню українського танцювального фольклору, із якого балетмейстер черпав безкінечні ідеї для своїх хореографічних композицій та проводив грунтовні дослідження сучасної народно-сценічної танцювальної культури.

Балетмейстер-постановник значно наситив народно-сценічний танець елементами фольклору та ігровою культурою, використовуючи при цьому сучасну танцювальну пластику, тим самим втіливши українську народну творчість у багаточислені хореографічні полотна Ансамблю, його влучні мініатюри, ліричні сценки та героїко-монументальні композиції.

## Висновки до першого розділу

1. З’ясовано, що життєвий та творчий шлях видатного балетмейстера, реформатора українського народно-сценічного танцю, керівника Державного Академічного ансамблю народного танцю України Павла Павловича Вірського розпочався у Одесі, місті з багатою культурною

Закінчивши хореографічне відділення Одеського музично-драматичного училища, почав свою кар’єру артиста балету Одеського оперного театру, танцюючи у виставах знаменитих балетмейстерів Р. Баланотті та К. Гойлезовського. Стажування по закінченню училища у Московському хореографічному технікумі познайомило хореографа-початківця із знаменитим балетмейстером А. Мессерером.

У співдружності із випускником Одеського музично-драматичного училища М. Болотовим П. Вірський очолює балетну трупу Одеського оперного театру, де здійснює свою першу спільну постановку балету Р. Глієра «Червоний мак», а дещо пізніше були запрошені до постановки балету «Міщанин із Тоскани» В. Нахабіна.

Наступним етапом для Вірського у співдружності з М. Болотовим була постановка народних танців в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», яка була представлена у Москві під час Декади української літератури і мистецтва. У 1937 році балетмейстери залишають Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, де вони довгий час керували балетною трупою і організовують перший в Україні Ансамбль народного танцю.

Отож, достатньо великий балетмейстерський досвід втілення на професійній сцені класичних балетних постановок стали увертюрою до майбутньої діяльності українського балетмейстера Павла Вірського, яка стала знаковою в історії української хореографічної культури.

1. У ході магістерського дослідження проаналізовано величезні заслуги Павла Вірського у розвиток українського народно-сценічного танцю; системному вивченні та творчій обробці танцювального фольклору.

Розвиваючи і збагачуючи народну хореографію на високому професійному рівні, митець створює якісно нову танцювальну мову – лексику української народно-сценічної хореографії, яка зустріла прихильність серед українських танцівників і хореографів.

Встановлено, що діяльність балетмейстера Вірського у Державному ансамблі танцю започаткувала провідні змістові напрямки розвитку української народно-сценічної хореографії. Балетмейстер створює якісно нову «академічну»танцювальну мову, органічно поєднуючи фольклорну лексику з класичною пластикою.

Творчість П.Вірського є реформаторською не тільки у створенні сценічного жанру українського народного танцю, у розширенні його лексичних, стилістичних, жанрових можливостей, але й у розвитку національної хореографічної освіти.

Дякуючи балетмейстерським відкриттям видатного митця, сформувалися основні концепції професії балетмейстера, утвердилася новаторська методологія української хореографічно-педагогічної системи.

**POЗДIЛ II. ПAВЛO ВIPCЬКИЙ – PEФOPМAТOP УКPAЇНCЬКOЇ НAPOДНO-CЦEНIЧНOЇ XOPEOГPAФIЇ**

## 2.1. Балетмейстерська діяльність Павла Вірського на чолі Ансамблю танцю України

Саме у царині українського народного танцю повною мірою проявився унікальний талант балетмейстера П. Вірського. Дивовижну чарівність українського танцю демонстрували різноманітні концертні програми Ансамблю танцю України. Видатний митець уміло розкривав невичерпні скарби танцювальної культури, здобуваючи бурхливе схвалення у глядачів багатьох країн світу.

Проблему відродження справжнього українського танцю першим почав успішно і послідовно розв’язувати Павло Вірський. Глибока обізнаність балетмейстера життя свого народу, розуміння ним національного хореографічного та музичного фольклору засвідчують, що Ансамбль народного танцю України – це «справжня енциклопедія народного танцю, енциклопедія най унікальніша, де зібрано й любовно збережено винятково цінні скарби – зразки народної хореографії» - писав В. Бібик у статті «Обаяние подлинного искусства» у 1968 році [25, с. 41].

Досягнення декількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного танцю (В. Верховинця, В. Литвиненка, В. Авраменка та інших) синтезувалися у творчості П. Вірського, який завжди у своїй творчій діяльності спирався на традиції. Але збагачуючи ці традиції власним досвідом фахового класичного танцівника і талановитого балетмейстера, він сприймав їх творчо і оригінально[6, с. 24].

Грудень 1955 року був переломним у житті творчого колективу Ансамблю народного танцю. На посаду художнього керівника ансамблю був запрошений П.Вірський, який повернувся із Москви у рідний Київ.

Першим завданням, яке П.Вірський поставив перед колективом ансамблю – значно підняти рівень виконавської майстерності. Високу культуру виконання почали привносити випускники хореографічних училищ, які поповнили собою трупу Ансамблю.

Музичний та хореографічний фольклор, на основі яких мали створюватися танці, старанно і сумлінно вивчався балетмейстером. Вірський глибоко вникає у побут, культуру, характер та історію українського народу. Наприклад, у життєрадісний та іскрометний «Гопак» П.Вірський щедро вкладає найрізноманітніші грані українського національного характеру. Тут і в уповільненому темпі лірична тема, у швидкому, полум’яному – героїчна; органічно злилися із стрімкою частиною танцю елементи хороводу.

 Як влучно відмічав М.Ельяш: - «…тут немає трафаретно повторюваних ходів, порожніх місць, узорів, які нічого не значать. Навіть прості перебіжки і переходи образні, сповнені вигадки»[60, с. 31].

Професійне та відповідальне ставлення Павла Вірського до збереження національного колориту чітко простежується у хореографічній композиції «Хміль», поставленій на мотив старовинної української народної пісні «Ой, хмелю, мій хмелю».

Картина гуляння молодих людей, задурманених хмелем, пронизана специфічним колоритом тієї місцевості, на основі якої вибудовується сценічна дія. У гумористичній формі розповідаючи про двобій людини з «хмільним зіллям» і висміюючи п’яниць і ледарів, балетмейстер художньо відтворює специфіку життя і побуту простої людини [60, с. 42].

Танці інших народів також були яскравою подією концертних програм ансамблю. Зокрема, майстерністю виконання вирізнявся «Російський танець». Спираючись на рухи стародавніх народних хороводів і танців, які існували на територіях Росії, балетмейстер застосував найбільш цікаві елементи: «танцювальний» і «перемінний» кроки, «вибиванці» по халявах чобіт, «повзунок» у повільному темпі.

А композиційне вирішення хореографічного малюнку («лінійні», «діагональні», «колові» побудови) це підкріплювало. Глибокі знання Вірського усіх тонкощів російського танцювального фольклору наочно продемонструвалися високим рівнем цієї постановки.

Павло Вірський, добре знаючись на українських театральних традиціях, у хореографічних мініатюрах «Ой, під вишнею» і «Ляльки» звернувся до можливостей балаганно-ярмаркового видовища і вертепу.

Ці оригінальні постановки були насичені добрим гумором, висміюючи у комедійній формі людські вади і прославляючи людську мудрість, винахідливість та вірність. Домінуючою у цих хореографічних постановках була яскрава атмосфера народного ярмарку, а всі засоби театрально-хореографічної виразності слугували підкресленню народності сюжету та національному колориту сценічних образів[23, с. 18].

Народне життя людей, їх взаємостосунки балетмейстер-постановник Вірський майстерно зображав через властиві для українців національні художні образи, традиційно наділені певною символікою, національними умовностями.

Так, наприклад, уособлення вільної як пташки дівчини містилося у мініатюрі «Горлиця»; алегоричний образ тополі у незавершеній хореографічній композиції «Катерина» зображав знедоленість молодої української дівчини; молоду цнотливу дівчину метафорично відтворювала береза у сценічній мініатюрі «Подоляночка», а калина у хореографічному творі «Червона калина» сама калина була втіленням любові та відданості [27, с. 16].

Митець часто звертався до узагальнених образних характерів людей, які побутували у народі: писаря, старця, козака, комбайнера, матроса, шевця тощо. Прикладом слугує найпопулярніша жартівлива хореографічна картинка «Шевчики», де на основі козачка і польки розгортається сюжетний чоловічий танець. Композиція твору має театральну форму, у якій Вірський наситив діючих героїв рисами сучасності, надавши інтонації постановки дещо ігрового характеру.

Ускладнивши танцювальну лексику елементами театралізації, балетмейстер демонструє злагоджену роботу шевців. Весь процес пошиття взуття кожен актор-танцівник точно відтворює жестами, мімікою та пластикою: сукає та смолить дратву, намотує її на лікоть і палець руки, обрізає, забиває цвяшки, прошиває дратвою чоботи і начищає їх.

Рухи у цьому танці мають найрізноманітніший діапазон. Кожен із учасників цієї захоплюючої театралізації має свою, точно окреслену манеру поведінки, кожний персонаж наділений характерними рисами. Усе це відбувається весело, хвацьки і ритмічно, викликаючи захоплення глядачів [27, с. 26].

Навіть у тих народно-сценічних хореографічних композиціях, у яких сценічні образи виявляли свою спорідненість з автентичним танцем тієї місцевості, де він побутував, вони ставали невід’ємною частиною цієї постановки, створюючи характерну колористичну рису хореографії Павла Вірського (буковинський «Весільний», кадриль «Дев’ятка» тощо).

Митець тонко відчував національний стиль, можливості тембрової виразності кожного хореографічного твору, подаючи різноманітні прийоми в народному танці, основою якого є український фольклор[27, с. 27].

Прикладами можуть служити різнопланові концертні програми мистецького колективу видатного балетмейстера П. Вірського, які свідчать, що в кожному театралізованому народному танці разом з відображенням професійної діяльності сценічних персонажів, специфіки й роду їх занять, суспільних відносин, моральних норм та естетичних ідеалів існує своя характерна проблематика як для цієї категорії людей, так і місцевості («Карпатські лісоруби», «Вишивальниці» тощо).

Усе це і є важливою складовою неповторності національного колориту народної творчості, у якій мовою танцювальної пластики митець створював художньо-сценічні образи. Крім того, особливість колориту хореографічних творів Павла Вірського полягала не лише в змісті, але й у принципах побудови взаємовідносин між персонажами, які фігурували в театралізованих хореографічних композиціях. Зокрема, в одних танцях відтворювали насамперед ліричні почуття («Подоляночка»), а в інших – зображували типові характери різних прошарків населення («Колгоспне весілля»), вчинки людей («Хміль») [27, с. 24].

Неповторності, своєрідності змісту багатьох народно-сценічних танців Павла Вірського, створених на регіональному фольклорному матеріалі, надають взаємостосунки сценічних персонажів, зумовлені особливостями національного менталітету, у поєднанні з іншими проявами національного колориту.

Глибоке проникнення в самий дух народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з тонкою сценічною обробкою творів, свіжістю пластичної мови характеризують справжні шедеври сучасної народної хореографії («Добрий вечір», «Коломийка», «Березнянка»)[30, с.31].

Композиційна структура цих творів надавала змісту народних танців ідейно-естетичну й художню завершеність. Органічна єдність мелодії, хореографічної лексики, форми та композиційної побудови танців митця і відповідне художнє оформлення в результаті постійних творчих пошуків набували естетичної завершеності і були предметом безпосереднього емоційного сприйняття глядацької аудиторії.

Народно-сценічні танці, створені всесвітньовідомим балетмейстером протягом його тривалої роботи в мистецькому колективі, ставали популярними творами українського народно-танцювального мистецтва не тільки завдяки тому, що в них відображалася та чи інша сфера життя народу (праця, взаємостосунки в побуті, природні умови життя), але й своєрідне психологічне художньо-образне мислення народу, яке розкривалося в емоційних узагальнених театралізовано-хореографічних образах, у діях і вчинках різноманітних сценічних персонажів та у взаємостосунках між ними [3, с. 8].

Психологічні особливості художньо-образного мислення митця відображалися в колоритній побудові народно-сценічного танцю, як у самій композиції (своєрідній загальній структурі, композиційних малюнках, деталях та окремих пластичних елементах), так і специфіці народно-танцювальної лексики, манері виконання, незвичній виразності жестів, міміки й танцювальних поз.

У результаті танці, як наголошував балетознавець Р. Герасимчук, «були виразні, в них відсутня гонитва за ефектами, а танцювальні кроки і малюнок нібито випливають один з другого, внутрішньо з’єднуючись між собою дрібними елементами і тим самим збагачуючи мову хореографічної пластики» [30, с. 13].

Нові цікаві задуми виникали у балетмейстера в результаті ознайомлення з фольклорною спадщиною. Він намагався відтворити мовою народної хореографії події «давно минулих днів», які демонстрували б героїзм українського народу, його незламну волю у перемозі ворога і звільнення від тиранії.

Задуми Вірського знаходили своє втілення у масштабних постановках, які відзначалися складною танцювальною пластикою та пантомімою. Наочним прикладом є танцювальна композиція «Запорожці війська Богдана Хмельницького». Балетмейстер певними танцювальними рухами наділяє козацтво історичною роллю, прагнучи через призму героїчного козацького минулого зобразити власний народ, якому випала честь захищатися від нападників.

Створюючи своє хореографічне полотно, митець намагався передати військовий аспект протистояння козацтва з ворогами, який червоною стрічкою проходить через все захоплююче сценічне видовище, лексичною мовою танцювальної пластики [60, с. 40].

Задля більшої достовірності та історичної правдивості всі учасники цієї хореографічної композиції танцювали з реквізитними списами та шаблями. Композиція хореографічного полотна включала в собі складні танцювальні вправи та ефектні трюки, парні та групові сутички. Увінчувало це дійство загальна переможна атака козацтва. Фінальною сценою була атака козацтва, що було вінцем всього дійства[30, с. 55].

У постановці «Запорожці війська Богдана Хмельницького» чітко простежувалися найкращі риси вояків як захисників вітчизни, як носіїв козацького духу. Загалом танцювальний складник козацької ігрової культури був суттєвим, він був наявний у повсякденному побуті, на що не міг не звернути увагу Павло Вірський, готуючись до постановки.

У години дозвілля, збираючись невеликими групами, під акомпанемент різних музичних інструментів, передусім кобзи, козаки багато танцювали, хвацьки і з гумором виконували різні фізичні вправи, переймаючи один в одного окремі танцювальні рухи. Так формувалася їх танцювальна культура, яка суттєво вплинула на подальший розвиток народно-танцювального мистецтва України [30, с. 32].

Більшість концертних номерів, постановником яких був Павло Вірський, відзначалася наявністю патріотичної лінії як своєрідної родзинки музично-сценічної композиції. Демонстрація «головної ідеї національної риси» знаходила власне втілення в кожному створеному за театральними канонами художньо-сценічному образі. В той же час, усі ці образи відрізнялися виключною реальністю.

В якості прикладу можна згадати осавула та старих чумаків у «Запорожцях». Хореографія цих творів відзначається самобутністю творчого почерку митця-патріота, в основі творчості якого лежала потужна спонука до пробудження в глядачів патріотичних почуттів, намагання прищепити їм любов до власної країни.

Великого значення при постановці хореографічного твору Вірський надавав пластичним елементам танцю. Наприклад, на таких ходових рухах як «танцювальний крок», «танцювальний крок з каблука на всю стопу», «танцювальний біг», «бігунець», а також своєрідні «притупи» і «вибиванці», балетмейстер ставив акцент при створенні ритмічного малюнку танцю в кадрилі «Дев’ятка» та в хореографічній композиції «Моряки флотилії України».

Майстерне і чітке виконання танцівниками цих рухових елементів візуально покращувало технічний бік характерної для цього різновиду танцювальної пластики та сприяло розкриттю хореографічної образності та настрою цього танцювально-сценічного дійства [27, с. 268].

Вірський був балетмейстером-драматургом. Його хореографічні мініатюри за власними сценаріями вражають внутрішньою стрункістю, виразністю, емоційною напругою драматичної дії. Вірський з особливою точністю віднаходить кульмінацію кожного номера – емоційну вершину, звідки відкривається вся глибина його ідейно-художнього змісту.

У хореографічній мініатюрі «Чумацькі радощі» він дає трагікомічний образ чотирьох селян-чумаків, тобто візників, які привозили сіль з берегів Чорного моря в степову Україну, створюючи багату на гумористичну видумку хореографічну сцену, театрально виразну, динамічну і водночас драматично насичену[14, с. 28].

Глибоке проникнення Вірського в суть народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з тонкою сценічною обробкою творів, збагаченням української танцювальної лексики віртуальними елементами класичної хореографії, свіжістю пластичної мови створюють справжні шедеври сучасної народної хореографії.

У колоритних, цілісних за задумом і виразних номерах українського ансамблю розкрилася яскрава індивідуальність П. Вірського. Майже всі твори, від великих балетів до хореографічних мініатюр, поставлені балетмейстером, захоплювали не тільки багатством і різноманітністю хореографічної лексики, вмілим використанням фольклорних рухів, а й чіткістю композиційної будови, сюжетною стрункістю, майстерністю створення пластичних характерів і виразною театральністю [14, с. 29].

Великим орієнтиром для Павла Вірського був його старший товариш Василь Верховинець, якого було репресовано, що обірвало непересічну творчу кар'єру. В. Верховинець – яскрава зірка на небосхилі українського духовного відродження першої третини ХХ ст.

Ренесансний дух епохи сколихнув багатогранний талант, що розкрився у фольклористиці, хоровому та музично-театральному мистецтві, композиторській творчості, етнопедагогіці та хореографії. Творчі здобутки Василя Миколайовича у галузі хореографії – це окрема сторінка в історії розвитку українського народного танцю зокрема. Сучасна українська хореографія всебічно і широко втілює в життя його мистецькі ідеї [8, с. 11].

Балетмейстерська творчість В.Верховинця фактично поклала початок самостійному функціонуванню народного танцю на сцені на основі створення ансамблю народного танцю.

Однією з найважливіших і найхарактерніших рис творчої спадщини В. Верховинця є виняткова природність, що означає насамперед шанування традиції. А повноцінне використання потенціалу й наслідування традиції можливе лише за умови, коли балетмейстер детально обізнаний з усіма історичними обставинами виникнення і розвитку, еволюційною трансформацією окремих танцювальних рухів.

На той час до порад Василя Верховинця прислухалися усі провідні українські балетмейстери. П. Вірський досить часто відвідував репетиції та концерти колективу театралізованого хорового співу «Жінхоранс», організованого Верховинцем у 1930 році у Полтаві. Цей видатний колектив ревно оберігав характер та справжній колорит української народної хореографії.

Як і його вчитель В. Верховинець, П. Вірський ніколи не захоплювався танцювальною технікою заради техніки. Він уміло її використовував як додатковий засіб для створення повноцінного художнього образу, для розкриття характеру танцювального руху. Органічно поєднуючи елементи українського фольклору із класичним танцем балетмейстер урізноманітнював танцювальну мову, збагачував її [8, с. 13].

Книга В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» впливала на вітчизняне хореографічне мистецтво, навіть коли вважалася ворожою пролетарській культурі й перебувала у глибокому підпіллі. До цієї книги постійно звертався Павло Вірський, коли створював свої яскраві хореографічні композиції.

Органічна цілісність хореографічного твору, глибоке осмислення його ідейно-художнього змісту, народних характерів – ось до чого прагнув балетмейстер-режисер П. Вірський. Активно розвиваючи у народно-сценічній хореографії принципи «симфонічної пластики», він базувався на досвіді балетного театру 30-50-х років.

Митець проявив власне бачення побудови симфонічно-хореографічної драматургії народного танцю, у чому значно випередивши світову практику і цим самим довів, що принципи балетного симфонізму – не монополія лише класичного балету [5, с. 27].

Особливий стиль і манера акторської гри виконавців, сформована Вірським, випливала із драматургічної насиченості репертуарних творів Ансамблю. Балетна критика завжди відмічала майстерний артистизм його виконавців, називала їх «справжніми акторами, що досконало володіють майстерністю сценічної характеристики», «сприймають особливості національної пластики через живе відчуття характеру та темпераменту народу» [9, с. 42].

Балетмейстер сформував особливий виконавський стиль свого творчого колективу і був надзвичайно вимогливим до рівня акторської майстерності артистів. Митець наголошував, що танцівник повинен не танцювати рух, а розповідати, розкриваючи його зміст пластикою. Танцювальні задачі, висунуті П. Вірським завжди ставив перед виконавцями танцювальні завдання, які вимагали прояву акторства. були пов'язані з акторством [5, с. 29].

Балетмейстер стверджував, що справжній артист танцює «…від пояса вгору… Сам по собі рух ще не є танець… Якщо в рух вдихнути відповідний образ, відповідний характер, відповідний час – все це відобразиться на обличчі… Якщо танцівник відчуває, який у нього текст в ногах, в руках, в позах, в жестах, – значить це просто танцівник, це не актор…»[5, с. 71].

Вірський був еталоном у роботі над нюансами на своїх репетиціях. Культура танцю та чистота руху – ось головні вимоги майстра. Для нього важливими були навіть порухи окремих пальців, коли грати мала кожна деталь, танцювати мало все тіло.

Кожний артист колективу для Вірського був особистістю. Під час репетицій хореограф уважно прислухався до творчих ініціатив учасників ансамблю. Нерідко навіть підглядав за ними, коли під час перерви артисти, шуткуючи, щось імпровізували. Саме так народився знаменитий жартівливий український танець «Повзунець» [9, с. 11].

П. Вірський розумів, що для розкриття художнього образу артисту необхідно володіти професійною підготовкою та хореографічною фантазією, яка б підкреслювала виразність пози, внутрішній стан героя чи усього народу. Наприклад, глядач може не пригадати, з яких саме лексичних елементів створювався образ Подоляночки чи Юрка у хореографічній картині П. Вірського «Подоляночка», але самих персонажів запам’ятає як образи певної етнічної спільноти [7, с. 55].

Через ці хореографічні образи автор показує не тільки час, місце дії, а головне – героя, людину активну й діяльну. Внутрішня єдність рухів, глибоке розуміння дійсності, досконалість хореографічних засобів, відтворення змісту танцю через матеріальну і духовну пластику – то вже справа мистецтва балетмейстера. Найвища ступінь досконалості художнього твору проявляється в його єдності, змістовності, демократичності художніх форм [7, с. 57].

Фольклорно-матеріальна форма та духовно-життєва пластика роблять танець невід’ємною частиною естетичного споглядання дійсності. Конкретність хореографічних засобів, їх здатність викликати соціальні емоції, глибину життєвих інтонацій дає видатному балетмейстеру можливість у будь-якому хореографічному образі передати необмежену кількість художніх типів [7, с. 42].

Лексика танцю може стати конструктивним елементом образної виразності тільки в тому випадку, коли сукупність рухів, жестів, поз перетворюється в чіткий ритмопластичний мотив, за яким стоять думки та почуття.

Так виникає хореографічна дія, яка може стати смисловим виражальним ядром хореографічної розповіді, а в подальшому і основою майбутнього хореографічного образу, який нерідко сприймається як колективний образ.

Узагальнення окремих рис у мистецтві – шлях до виникнення художніх образів. Слід відзначити, що між індивідуальним і колективним образом не існує кордонів. Варто виконавцю колективного образу зробити незначний індивідуальний штрих, як він одразу перетворюється на індивідуальний [7, с. 44].

Через ці хореографічні образи постановник висвітлює не тільки час та місце дії, а й головного героя, людину активну й діяльну. Справжнім мистецтвом балетмейстера Вірський вважав глибоке розуміння дійсності, внутрішню єдність рухів, досконалість хореографічних засобів та відтворення танцю через матеріальну і духовну пластику. А перед виконавцями славетний майстер українського танцю П.П. Вірський ставив завдання не тільки знайти себе у ролі, але й вибудувати роль у собі, тобто перевтілитися в образ[7, с. 56].

Сам балетмейстер був блискучим майстром перевтілень та імпровізацій. У його хореографічному полотні «Запорожці» є невеликий епізод, коли старий осавул підходить до молодого козака і сіпає його за ледь помітні вусики. З притаманним українському народові гумором, тактовно і на доброму емоційному заряді відображається подив у очах молодого козака, веселі усмішки старих, які із задоволенням розправляють свої розкішні вуса [9, с. 28].

Також чудова балетмейстерська знахідка є у танці «На кукурудзяному полі»: кукурудза то підводиться, то знову опускається до землі, бо її погано обробив один з механізаторів. Після того, як трохи попрацювали навколо неї – кукурудза «проростає», а задоволений тракторист щиро, «з вихилясами» цілує її і продовжує роботу[9, с. 29].

Балетмейстер навчав своїх виконавців, що індивідуальне завжди намагається відокремитися від колективного, відійти від загального контексту, звернути на себе увагу. Досягається це за допомогою і виконавської майстерності, і музики, і зміни лексичного матеріалу.

Узагальнення, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками, які відбирають характерні емоційно-художні риси з різних індивідуальних образів при глибокому проникненні в середовище, епоху дії цих образів. Для узагальнення підбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб, явищ природи. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, де персоніфікувати [34, с. 19].

У жіночому танці «Плескач» тонкий інтерпретатор Вірський уміло використав звичайні сплескування в долоні, побудувавши їх на змінах ритмічної структури та надавши плесканням своєрідності та певної манери виконання. Дякуючи безмежному таланту балетмейстера, українська хореографічна культура збагатилася ще одним прекрасним танцем[18, с. 61].

Яскраві людські характери зобразив П.Вірський за допомогою образних і простих рухів у танцювальній мініатюрі «Чумацькі радощі». На основі своєрідної образно-характерної народної лексики постановник знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики кожного з персонажів. Завдяки майстерності балетного артиста, емоційний імпульс, який у нього зародився, передається глядачу, впливаючи на його почуття[18, с. 63].

Дякуючи досить широким можливостям хореографії, як внутрішнім, так і зовнішнім, на балетній сцені П. Вірський уміло створює умовні і абстрактні поняття та образи. Наприклад, у хореографічній композиції «Про що верба плаче», створеній балетмейстером за мотивами творів Т.Г. Шевченка, під абстрактним образом верби розуміється драматичний і зворушливий образ української жінки, який виникає перед очима глядача завдяки безмежній фантазії постановника та високій акторській майстерності виконавця. Сама лексика танцю слугує основним матеріалом для творчої діяльності постановника[5, с. 63].

Досконалому втіленню нестримної фантазії балетмейстера П. Вірського слугують прийоми хореографії.. Тут варіант розробки хореографічного рішення даної композиції надає можливість вірно мотивувати художні форми та засоби відтворення хореографічного твору, показувати цілісний процес мислення митця під час художнього відтворення дійсності, а також розкривати світогляд і хист балетмейстера [4, с. 6].

У творчій діяльності П. Вірського основним матеріалом для створення образу слугує лексика танцю. Як і лексика мови, вона вміщує зміст таких понять, як рух, дія, символ та ін.

Гостре чуття і бачення багатоваріативності творів, які ставилися на сцені, було притаманне українському балетмейстеру. Історично доведені факти, вміщені у достовірних джерелах – ось на що орієнтувався митець у постановках. Це призводило до виникнення авторських мистецьких новацій у створенні художньо-сценічних образів та композиційних форм танців, що були невідомими раніше[31, с. 104].

Прикладом може слугувати козацький жартівливий танець «Повзунець». Щоб образно передати дух тогочасної Запорізької Січі Вірський оригінально використав рухи «переплясу на низах», запозичені з козацької ігрової культури.

На протязі усього танцю танцівники не підіймаються із глибокого присідання, а їх ноги приховані за великими шароварами. Артисти майстерно виконують на протязі усього танцю несподівані складні танцювальні рухи: «присядку-закладку», «повзунець з викиданням ніг у сторони», «присядку з відкиданням ноги назад» тощо.

Фінал твору був дуже вдало знайдений Вірським, коли розгорнута шеренга козаків піднімається нарешті в повний зріст. Складається враження, що виростає міцна богатирська застава, чим і була Запорозька Січ у ті далекі часи. Залишаючись однією з базових хореографічних постановок усіх концертних програм Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, ця театралізована постановка і нині вражає світ на усіх континентах [32, с. 218].

Відповідно, можна відзначити наявність ігрового елементу народної культури в різних сферах козацької життєдіяльності, що становила особливий, специфічний прошарок українського суспільства зі своїми специфічними життєвими умовами, які до певної міри зумовили природні та історичні чинники.

Найбільш яскравою була реалізація його у різноманітних масових козацьких святах, що супроводжувалися танцювальним, пісенним та розважальним вимірами. Відповідно, можна назвати концепцією «ігрової народної культури» однією з домінантних у діяльності Павла Вірського, його творчості та ідейно-естетичній установці [31, с. 17].

Творча індивідуальність балетмейстера стала визначальною в процесі створення багатьох художньо-сценічних образів його хореографічної спадщини. Вона характеризується нестандартним вирішенням і незвичними стилістичними підходами в балетмейстерській роботі. А її формування й розвиток багато в чому залежали від глибокого знання національних традицій свого народу і його культури [32].

Це й не дивно, бо чим глибше митець П. Вірський усвідомлював національні особливості своєї культури, тим яскравішою була його творчість і, відповідно, зацікавленість нею з боку шанувальників таланту постановника.

Тому одним з основних компонентів національної концепції творчості балетмейстера є вивчення кожним свого коріння, основи існування на батьківській землі. Такий напрям у творчій діяльності хореографа передбачав досягнення органічної єдності особистого життя із життям своїх співвітчизників, усвідомлення органічного зв’язку своєї долі з долею всього українського народу [31, с. 27].

Слід також зауважити, що необхідною вимогою до митця є наявність у його творчості національної концепції творчості – особливо коли мова йде про високопрофесійного режисера-постановника. Її наявність сприятиме визначенню місця зазначеного митця у структурі певного культурно-історичного процесу.

Так, творчий доробок Павла Вірського свідчить про те, що він ґрунтовно знав народні обряди і традиції, усвідомлював власну роль у відродженні духовності українського народу, відтак, був суспільно активним та реалізувався у хореографічному мистецтві. Він постійно прагнув до інноваційності та самопізнання у власній творчій діяльності [31, с. 28].

Зокрема, дотримання зазначених констант дозволило йому здійснити відтворення алегоричних танцювальних образів добра і зла, що постають джерелом емоційного впливу на глядачів у хореографічному творі «Червона калина». Для цього твору характерними є використані в ньому численні специфічні танцювальні фігури та рухи, що є відображенням культури різних українських регіонів.

Сили зла виведені в образах чортів, головною метою яких є перешкоджання цілісності України, проте у сценічній постановці П. Вірського стверджується неможливість перемоги навіть найсильнішого зла у світі над щирими почуттями. Фінальна сцена підкреслює важливість згуртованості людей, які позбуваються наруги з боку чортів, а також виводить на перший план символ – червону калину[31, с. 30].

У багаторічній творчості видатного українського балетмейстера, її духовність і високу естетичність простежуються не тільки знання танцювального фольклору, професіоналізм і логіка, але й багато підсвідомого, інтуїтивного й емоційного.

Крім того, у ній гармонійно поєднуються старовинні традиції та обряди, поезія, музика й природа, які впливають на людину, апелюють безпосередньо до її почуттів, доходячи до серця кожного глядача. Це концертні програми народно-сценічних танців – хореографічних еталонів, довершених художньо-театралізованих образів, на які орієнтуються молоді балетмейстери, прокладаючи власний творчий мистецький шлях [31, с. 30].

Для високого народно-хореографічного мистецтва Павла Вірського протягом років характерною ставала масштабність тематичного та ідейного обширу, індивідуального стилю, а також багатонаціональність, підтвердження якої можна було знайти в концертному репертуарі ансамблю.

Українська народна хореографія викликала захоплення у глядачів усього світу, дозволяла здійснити оновлений розгляд театралізованих хореографічних постановок, створених на матеріалі життя українського народу, де передача змісту з використанням символічної мови танцю, пластики та пантоміми було виразним та артистичним.

Як балетмейстер-драматург, Вірський вільно і сміливо мислить пластичними образами при створені будь-якого танцювального твору. Вражають внутрішньою стрункістю, виразністю та емоційною напругою драматичної дії його хореографічні мініатюри за власними сценаріями. Вірський з особливою точністю відчуває і передає у танці кульмінацію кожного номеру - його емоційну вершину, яка відкриває всю глибину ідейно-художнього змісту.

Наприклад, у хореографічній мініатюрі «Чумацькі радощі» балетмейстер розкриває трагікомічний образ чотирьох селян-чумаків, які везли сіль з берегів Чорного моря у степову Україну. Ця хореографічна сцена вийшла багатою на гумористичні вигадки, театрально виразною, динамічною і водночас драматично насиченою [8, с. 16].

Дійсно справжні шедеври сучасної народної хореографії створюються балетмейстером П. Вірським завдяки глибокому проникненню митця у суть народного мистецтва, розуміння його неповторної самобутності. А витончена сценічна обробка творів, збагачення української танцювальної лексики віртуозними елементами класичної хореографії надають свіжості пластичній мові танцю[8, с. 18].

Яскрава індивідуальність балетмейстера Ансамблю народного танцю широко розкрилась у колоритних, цілісних за задумом і виразних номерах . Майже всі його твори, від великих балетів до хореографічних мініатюр, захоплювали багатством і різноманітністю хореографічної лексики, вмілим використанням фольклорних рухів, чіткістю композиційної побудови, сюжетною стрункістю, майстерністю створення пластичних характерів і виразною театральністю.

Вірський усвідомлював, що основи українського народно-танцювального мистецтва криються у моральних цінностях давнини і сьогодення. Хореографічна композиція «Ми з України», де артисти гостинно вітають глядачів зі сцени хлібом-сіллю, розпочинала кожну концертну програму Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. У цій танцювально-сценічній композиції вдало втілена чудова традиція української гостинності, яка прийшла з давніх-давен і існує нині.

Артисти балету, одягнені в костюми народів різних регіонів, які проживали в Україні, пластичною мовою народної хореографії розповідали про красу країни та її багату національну культуру. У кожному сольному танці цього твору збережено яскравий місцевий регіональний колорит країни, що проявляється як у хореографії, так і у вбранні. Відтворення національного колориту в танцювальному мистецтві є одним з принципових завдань подальшого розвитку української народної хореографії [31, с. 105].

Видатний балетмейстер Павло Вірський привніс у постановочну концепцію народно-сценічних танців суттєві корективи. Це відразу ж вплинуло на художню цілісності концертно-хореографічних програм, наповнило їх зміст глибиною та масштабністю рішень.

Балетмейстер, спираючись на попередній досвід постановочної роботи на оперній сцені, втілив в українську народну хореографію закони професійного театру, надаючи сценічному дійству драматургічної канви. Це яскраво простежується у всіх його танцювальних полотнах і мініатюрах, зокрема «Подоляночка», «Казка про любов», «Запорожці» тощо.

Застосування драматургії дало можливість митцю і його видатному колективу позбутися штампів і традиційних схем роботи, притаманних іншим танцювальним колективам. Театралізованою формою танцю балетмейстер у своїх хореографічних творах реалізував власне бачення цілісної тематичної картини у розгорнутому сценічно-хореографічному видовищі. Він надав своїм художнім постановкам драматизму і театральної образності, що не було притаманно раніше національній народній хореографії [50, с. 35].

Саме багатожанровість у творчій роботі балетмейстера допомагала йому створювати нові образні та лексичні утворювання. Акцентуючи на багатожанровості репертуарних творів П. Вірського, хореограф Л. Каміна їх диференціювала на сюжетні твори з розвинутою драматургічною дією («Подоляночка», «Чумацькі радощі», «Про що верба плаче», ін.); сюжетні твори з ігровою дією («Вишивальниці», «На кукурудзяному полі», «Повзунець», «Моряки флотилії Україна», ін.); сюжетні полотна, що відтворюють історичні події («Запорожці», «Ми пам’ятаємо», «Сестри», ін.); безсюжетні твори, що відтворюють образи українського народу («Гопак», «Ми з України», ін.); безсюжетні фольклорні твори в обробці П. Вірського («Березнянка», «Буковинський весільний» тощо) [22, с.23].

Завдяки прогресивним традиційно-художнім принципам, методиці роботи та прийомам художнього мислення, творча діяльність балетмейстера Павла Вірського може бути названа базою для роботи зі збереження національного колориту, притаманного українському народному танцю, а також запорукою подальшого розвитку народно-сценічного танцювального мистецтва.

Прикладом слугує хореографічна картинка «Шевчики», що відзначається мирним співіснуванням як елементів, характерних для народно-ігрової культури і танцювального фольклору, так і для сучасних художньо-естетичних форм, сценічне відтворення яких відбувається за посередництва специфічного авторського сприйняття.

Це зумовлене тим, що для кожного записаного в тій чи іншій місцевості стародавнього фольклорного танцю справжня історія постановок на сцені починається лише після втручання в хід його представлення балетмейстера-постановника. Саме в цьому випадку народному танцеві, заснованому на українській народній творчості, стає снаги стати джерелом естетичної насолоди, виховання почуття прекрасного в шанувальників мистецтва хореографії [18, с.16].

Отже, усе це дає підстави стверджувати, що творчий колектив Павла Вірського фактично перетворився в центр збирання й донесення до глядачів українського танцювального фольклору, з невичерпного джерела якого балетмейстер брав задуми для своїх хореографічних постановок, глибоко досліджуючи сучасну народно-сценічну танцювальну культуру.

Використовуючи сучасну танцювальну пластику для відтворення сценічних образів героїв у своїй театралізованій хореографії, Вірський помітно збагатив народно-сценічний танець елементами фольклору і його складовою – ігровою культурою, тим самим асимілювавши народну творчість у різноманітні хореографічні полотна ансамблю, його мініатюри, ліричні сценки і героїко-монументальні композиції [18, с.17].

Для цих композицій, зокрема, характерною була відсутність у танцю розважальної функції. За допомогою танцю виконавці та постановники творчого колективу Павла Вірського надавали художньо-образну характеристику, сприяючи щонайбільш чіткому визначенню у творчому колективі самобутніх рис театрального мистецтва.

Указаний елемент творчого новаторства був репрезентований у мистецькому доробку Вірського низкою нових прихованих можливостей, що розкривають складні сучасні хореографічні тенденції, властиві для народної хореографії на різних етапах її розвитку.

За роки роботи в Ансамблі видатний балетмейстер створив біля ста танцювальних номерів. На відміну від знаменитого керівника московського Ансамблю народного танцю СРСР Ігоря Мойсеєва, який прославився тим, що збирав танці всієї країни і з усього світу, Павло Вірський займався інтерпретаціями тільки українського фольклору.

На його основі балетмейстер створював масові яскраві хореографічні полотна, здійснював проникливі ліричні, героїчні або гумористичні танцювальні мініатюри. Навіть такі танцювальні номери-одноденки як «Моряки флотилії», «Радянська Україна», «На кукурудзяному полі», «Ми пам'ятаємо» і «Бухенвальдський набат» видаються беззаперечно українськими за музикою, хореографічною лексикою та світобаченням [5, с. 68].

Майже піввіку не сходять зі сцени його іскрометний «Повзунець», лубочні «Ляльки», до щему зворушливі «Чумацькі радощі», «Одна пара чобіт на вісім ніг» та інші. А візитна картка ансамблю - фінальний «Гопак» - і досі викликає бурхливі овації у найбільших концертних залах планети.

Перші гастролі ансамблю Вірського відбулися у 1965 році. Колектив сорок днів перебував у Франції. У касах Парижу неможливо було дістати квитки на концерт українського колективу. Перші сторінки французьких газет майоріли заголовками: «Це нашестя українських козаків зводить парижан з розуму!», «Такої феєрії фарб та ритмів Париж ще не бачив!». З того часу вислів «Козаки йдуть» стали повторювати по всій планеті.

Унікальність Вірського була в тому, що у нього завжди вистачало мужності мати свою власну думку і, незважаючи ні на що, повністю віддаватись улюбленій справі. Скільки зловтіхи містили доноси у 1967 році, коли трапилася неприємність: під час гастролей у США були спалені всі костюми, весь реквізит. Та П. Вірський прийняв рішення танцювати концерт у репетиційних костюмах.

Драматичним для Павла Вірського став 1969 рік. Це були перші гастролі українського ансамблю в Іспанії. Концерти йшли у Мадридському «Палас де спорт». Перед початком концерту артистам сказали, щоб вони танцювали сьогодні особливо добре, бо у залі буде присутній поважний чиновник з Мадридської адміністрації Пабло Лерно. Після першого відділення Пабло аплодував стоячи. Павло Вірський спустився до нього і вони потиснули один одному руки.

Концерт завершився традиційним «Гопаком» і у залі «Палас де спорт» почалося діятися щось неймовірне. Сам Пабло Лерно піднявся на сцену за лаштунки і розсипався у компліментах. Тільки потім Вірський дізнався що цей іспанський чиновник - нацистський злочинець Отто Скорцені, соратник Гітлера.

Після повернення до Києва раптом по відношенню до Вірського починається «етап перевірки» у КДБ: щоденні виклики, запитання, пояснення. У результаті цього напруженого періоду у Вірського трапляється інфаркт, хоча кадебісти знали, що з 1951 року ім’я Скорцені вже викреслено зі списків військових злочинців, а його самого вже не розшукують спецслужби і він може вільно з’являтися в громадських місцях. Але за Вірським все одно було встановлено постійне спостереження. У кінцевому результаті перед Вірським та його ансамблем опустилася «залізна завіса».

Усе своє життя Вірський був впевнений у тому, що кожний художник у своєму житті повинен пройти дві дороги. Першу дорогу - до самого себе, щоб зрозуміти, що ти можеш сказати людям. Другу, більш важливу – до глядачів, до їх сердець. Інакше митець Вірський жити не міг [50, с. 32].

Балетмейстер П. Вірський органічно поєднував у своїй роботі балетмейстерську творчість (постановочну, режисерську, репетиторську) з педагогічною діяльністю (навчальною, виховною, організаторською, просвітницькою). Авторські принципи митця-педагога, його оригінальні методи та технології хореографічно-педагогічної роботи практично реалізувалися в умовах ансамблевого виконавства.

 Основним педагогічним принципом діяльності балетмейстера було виявлення виховного потенціалу народного хореографічного мистецтва, усвідомлення його духовної цінності та змістовності. Він прагнув сформувати у своїх виконавців справжнє розуміння природи і традицій народної хореографії, художній смак, естетичні принципи, моральні цінності, почуття національної гідності, глибоку повагу до української хореографічної культури. Все це він прищеплював їм через відчуття стильових особливостей української танцювальної лексики [18, с.13].

Сучасна дослідниця творчості видатного балетмейстера О. Бойко зазначала, що Павло Павлович Вірський «глибоко розумів природу художнього образу в українському народно-сценічному танці, надавав важливого значення синтезованим в його «генетичному коді» етнографічним, історичним, філософським, морально-етичним і естетичним значенням.

 Саме таке розуміння художнього образу стало підґрунтям для новаторських пошуків постановника, сенс яких полягає у прагненні гармонізувати віковічну традицію і сучасність, залучити їх до діалогу мовою народно-сценічного танцю» [22, с.31].

У процесі ансамблевої хореографічної підготовки принцип індивідуального підходу стає основоположним у педагогічній системі П. Вірського. Характеризуючи суть його акторської школи, Г. Боримська підкреслює, що «танцюристи з різних хореографічних училищ чи аматорських студій, з різним стилем виконання, своєю манерою, ступенем підготовки, потрапивши до видатного колективу, стають артистами єдиної мистецької спільноти, виконавського стилю, художнього методу». Не зважаючи на уніфікованість підходів, школи та методів, це не пригнічує і не нівелює яскраві творчі індивідуальності артистів, а ще багатогранніше розкриває їх обдарування [5, с. 11].

В останні роки свого життя, бажаючи значно розширити концертну програму свого Ансамблю, П. Вірський запрошує талановитих балетмейстерів з інших українських ансамблів для постановки окремих хореографічних номерів. Таким чином, свій внесок у оновлення концертного репертуару колективу зробили О. Сегаль, К Балог, В. Вронський, О. Бердовський, Т. Устінова та інші.

5 липня 1975 року великий український балетмейстер Павло Павлович Вірський помер. Йому незадовго до смерті виповнилося 70 років і він ще був повний сил і творчих планів. А через два роки колектив, який з перших днів заснування у 1937 році вже називали «ансамблем Вірського» отримав своє почесне право носити ім’я свого творця.

Дякуючи безмежному новаторському доробку П. Вірського, його професійній діяльності, значно розвинулося балетмейстерство в Україні. Педагогом-хореографом було обґрунтовано метод сценічного аранжування українського народного танцю; створено академічну лексику народно-сценічної хореографії, заснованої на поєднанні класичного і народного танцю з яскраво вираженою новою естетикою; утверджено багатожанровість народно-сценічних танцювальних форм; впроваджено драматургічні закони та принципи балетного симфонізму у народно-сценічну хореографію [5, с. 11].

Балетмейстер П. Вірський значно розширив засоби виразності народно-сценічного танцю; сформував особливу стилістику, манеру і акторське виконавство. Постановник-педагог активно залучав молодь до національної хореографічної культури та утверджував власні авторські принципи хореографічно-педагогічної діяльності, а саме: індивідуальний підхід, систематичність, ґрунтовність професійно-практичної підготовки та уміло поєднував концертно-виконавську та активну просвітницьку діяльність.

## 2.2. Заслужений Академічний ансамбль танцю України імені Пaвлa Вipcькoгo: традиції і новаторство

Одним із найпотужніших пластів духовного багатства українського народу завжди була і є національна хореографічна культура України. Ніколи не втрачаючи своєї неповторної краси і яскравого різноманіття, воно постійно розвивалося, щедро збагачувалося, видозмінювалося, набуваючи нових форм.

Українська народна хореографічна культура, що становить природну основу і невичерпний арсенал зображально-виражальних засобів професійного мистецтва, перебуваючи з останнім у тісних та плідних взаємозв’язках, продовжує при цьому відігравати й свою власну роль органічної складової духовного життя людей.

 Започаткована у прадавні часи, коли танці і танки (хороводи) були безпосередньо вплетені у повсякденне життя, являючи собою дієвий засіб сезонної організації трудових буднів, обрядування урочистостей, прикрашання свят, українська народна хореографічна культура попри всі поневіряння, ідеологічні утиски та чужоземні впливи упродовж своєї історії не тільки вижила та зберегла самобутність, але й розвинулась якісно, збагативши свою лексику, жанрову різноманітність та художню палітру [50, с. 21].

Особливо плідним у цьому плані виявилось ХХ століття, коли в українській народній хореографії сталися істотні структурні та якісні зрушення. Поряд із традиційними формами танцювального мистецтва (фольклорні колективи), жанрово-тематичним збагаченням та удосконаленням їхньої виконавської майстерності з’являються зразки народно-сценічного танцю, що набувають розвитку у професійних та аматорських колективах (ансамблі народного танцю України «Верховина», «Шахтарський», «Ятрань», «Колос», «Юність», «Дніпро», «Дарничанка», «Галичина» та ін.); у танцювальних групах українських народних хорів (ім. Г.Верьовки, Донецького, Черкаського, Волинського, Закарпатського; Чернігівського, Буковинського, Гуцульського ансамблів пісні і танцю та ін.).

Водночас народне танцювальне мистецтво виходить на сцену українських музично-драматичних театрів і, розвинувшись від дивертисменту до характерного й дійового танцю, справляє помітний вплив на становлення українського національного балету («Лісова пісня» М. Скорульського, «Чорне золото» В. Гомоляки, «Лілея» К. Данькевича, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін.)[50, с. 2].

Введення в балетні спектаклі та оперні спектаклі елементів народної хореографії і виникнення самобутніх українських танцювальних колективів свідчило про значну потенційність і широкі перспективи жанру в Україні. Еволюція танцю на цьому шляху була невід’ємна від розвитку танцювальної техніки, віртуозності, які на перших порах могли здатися самодостатніми.

При постановці українського народного танцю на сцені використовувався, як правило, принцип аранжування. У радянський період в мистецькій палітрі української народної хореографії значного поширення набув дійовий танець – танець із чіткими фабулою та характерами, який являє собою злиття хореографії та пантоміми і використовується у театральній виставі повною мірою завдяки превалюванню в ньому пантоміми як виражального засобу[20, с. 11].

Не дивлячись на появу сучасних популярних танцювальних тенденцій, інтерес до народної хореографічної культури не зникає і сьогодні, оскільки народний танець і народна пісня є символом ідентифікації кожного народу, оберегом генетичного коду нації. Саме тому збереження нації прямо залежить від збереження національної культури, мови, віри, традицій народу.

Вже понад семи десятків років Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, заснований П. Вірським та М. Болотовим у 1937 році залишається незмінним хранителем і носієм національних хореографічних традицій.

Цей ансамбль талановитих характерних танцюристів освоював традиції виконання українського народного танцю, оволодівав його багатою та різнобічною лексикою, самобутньою манерою виконання [20, с. 16].

Українські народні танці, виконувані цим своєрідним ансамблем, стали невід’ємним складником національних оперних вистав. Саме цими танцями захоплювалися московські глядачі в оперній виставі «Запорожець за Дунаєм» під час декади українського мистецтва у березні 1936 року.

П.Вірський створював не просто ефектне та барвисте доповнення до вистави – чітка творча думка балетмейстера, його знання хореографічного фольклору були спрямовані на створення яскраво національних, типових характерів.

 Тут же визначалися і контури його балетмейстерського почерку з властивим йому тяжінням до масштабних танцювальних композицій, широких не лише своїм зовнішнім малюнком, а й внутрішнім емоційно-сюжетним настроєм.

Перший відкритий концерт Ансамблю народного танцю УРСР П.Вірського відбувся 1 вересня 1937 року в Москві, куди колектив виїхав для участі у П’ятому Міжнародному театральному фестивалі. Перші виступи ансамблю довели, що народився справді новаторський, сучасний колектив, спроможний палкою мовою танцю говорити про духовну красу українського народу[25, с. 26].

Успіх здобули і гастрольні поїздки ансамблю в Дніпропетровськ, Херсон, Миколаїв, Одесу, Сочі та Ленінград. Новий жанр привернув широкий інтерес, спонукав замислитися над долею української народно-сценічної хореографії, шляхами її розвитку.

Тільки після війни, на початку 50-х років, у період широкої підготовки до Другої декади української літератури і мистецтва в Москві питання про необхідність організації національного танцювального колективу набуло особливої важливості.

Відродження Ансамблю українського танцю почалося у 1951 році. Свою першу концертну програму колектив показав навесні 1952 року. Вона складалася з постановок різних балетмейстерів. Закарпатські танці – «Тропотянку» і «Коломийку», Молдавський – «Сирбу» і білоруську «Лявоніху» поставив Н. Ромадов.

Балетмейстер Л. Калінін поставив «Український чоловічий танець»; хореографічну сценку «Зустріч», «Молдавський студентський танець» і білоруську «Бульбу» – А. Гірман; «Російський хоровод» – Т.Устинова; грузинський народний танець «Хорумі», осетинський «Симд» і український гопак – В. Вронський [50, с. 26].

У 1952-1955 роках репертуар ансамблю поповнився ще кількома танцями. Це – «Уральські веснянки», «Крученка» і жартівливі сценки «Відерця» і «Гармонь» у постановці О. Князєвої; «Полонез-краков’як» і «Веснянки», поставлені С. Сергєєвим; український дует «Побачення», «Українську сюїту» поставив О. Бердовський.

За цей період ансамблем керували у 1952 р. А.Опанасенко, 1952-1954 рр. – В.Вронський; 1954-1955 рр. – Л.Чернишова. У грудні 1955 року на посаду художнього керівника ансамблю був запрошений П.Вірський. Це був переломний рік у житті творчого колективу.

Вірський майстерно будує програму на контрастах, на поєднанні емоційно-хореографічних барв, на гармонійній єдності масштабних полотен і мініатюр, плакатних композицій. Програма ансамблю – це святкова, театралізована танцювальна вистава, цілісна за задумом і загальною ідейною спрямованістю [27, с. 23].

В 60-ті роки П.Вірським при ансамблі народного танцю УССР започатковано студію народного танцю, завданням якої була підготовка фахівців у галузі народного хореографічного мистецтва. Зараз майже в усіх обласних містах України створені і успішно функціонують училища культури та мистецтв, в багатьох з яких є хореографічні відділення.

Цей відомий сьогодні на весь світ колектив у 1940 році був реорганізований в ансамбль пісні і танцю України. Після Декади українського мистецтва і літератури у Москві (жовтень 1951 рік)

Ансамбль пережив ще одну реорганізацію в Державний ансамбль танцю України. З 1955 по 1975 роки його беззмінним керівником був народний артист СРСР, Лауреат Державної премії СРСР, Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка – Павло Павлович Вірський.

Балетмейстер за час своєї діяльності у славетному колективі створив більше п’яти концертних програм з опорою на народні національні традиції. До них увійшли яскраві і самобутні хореографічні композиції «Ми з України», «Ляльки», «Моряки», «Гопак», «Сестри», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Повзунець», «Подоляночка», «Про що верба плаче», «Запорожці», «Ми пам’ятаємо!» та інші [5, с. 32].

На сучасному етапі славетний Ансамбль танцю України, зберігаючи танцювальні традиції, закладені Павлом Вірським, постійно пропонує нові форми хореографічного і композиційного вирішення та творчо шукає нові тенденції розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва.

Дякуючи реформаторському підходу Вірського до поєднання класичного танцю з народним, рівень професійного виконавства колективу дуже високий. Працюючи у свій час з виконавцями, балетмейстер виробив свій особливий, неповторний стиль. Він завжди ставив перед артистами балету надвисокі вимоги щодо техніки виконання рухів та комбінацій.

Балетмейстер В. Литвиненко згадував, що «Вірському потрібні були танцівники-актори особливої типажності. Йому не достатньо було зовнішньої дії, тобто зовнішньої типажності, йому потрібна була типажність духовна, притаманна виконавцям хореографічних партій у композиціях «Чумацькі радощі», «Ляльки», «Шевчики», «Чумарочки», «Подоляночки» та ін..» [25, с. 12].

Всі танцівники у композиціях Вірського танцювали не тільки ногами, а всім корпусом, виразно і театрально. Реформатор українського народного танцю надавав дуже великого значення артистизму виконавців. Мирослав Мирославович Вантух, який з 1980 року очолив Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, намагається і сьогодні досягти цього у своїй роботі з артистами колективу.

На формування творчої особистості М. Вантуха істотно вплинули талановиті постановки Вірського, у якого початківець-балетмейстер вчився всьому для себе. «Ми з України», «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Рукодільниці», «Чумацькі радощі», «Червона калина», «На кукурудзяному полі», «Карпатські лісоруби» виховали у Вантуха чуття сюжетних тонкощів, розуміння і уміння правильно вирішувати елементи драматургії.

Більше десяти номерів балетмейстерського доробку П. Вірського відновлено під керівництвом М. Вантуха. Сьогодні цілий світ знає завдяки цьому прогресивному балетмейстеру числені шедеври Вірського: «Ми з України». «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Рукодільниці», «Моряки», «Запорожці», «Гопак», «Ляльки» та інші [47, с. 32].

На перших порах керівництва Вантухом Ансамблем танцю, перед ним стояло завдання зберегти хореографічні композиції П. Вірського і не створювати нових постановок. Проте, балетмейстер, розуміючи, що зовсім не обов’язково, зберігаючи творчу спадщину великого митця, обертати танцювальний колектив на музей із застиглими експонатами так аргументував свою думку: «Коли показувати одне і те ж саме, то це досить швидко набридне не тільки глядачам, а й навіть вам. Якщо традицію не розвивати, то вона неодмінно стає догмою…»[47, с. 32].

Хореографічна композиція «Карпати» стала першою роботою балетмейстера М.Вантуха в ансамблі імені П. Вірського. Митець цікаво інтерпретував народні обряди, використовуючи сучасні лексичні хореографічні засоби. У цій композиції вже проявився своєрідний стиль балетмейстера.

Чоловічий український «Танець із бубнами», обрядовий «Літа молодії», композиції «Волинські візерунки» та «Гуцульська рапсодія» є прикладом оригінального балетмейстерського бачення М. Вантуха. З під його легкої руки з’явилися на світ ніжний і жіночний дівочий «Козачок» та експресивний, нестримний «Циганський танець» [46, с. 12].

2001 рік. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського запрошують у Монте-Карло виступити на прийомі, приуроченому відкриттю турніру з тенісу. Після приголомшуючого виступу українських артистів принц Альберт сказав Вантуху: «Я знаю, що у вашій країні великі економічні негаразди. Але якщо в українського народу така висока культура, ви обов’язково впораєтеся з усіма труднощами. Бачите, ці задоволені життям мільйонери стоячи аплодують у цій залі вдруге. Першого разу – коли під час її відкриття співав Лучано Паворотті, і ось зараз – на виступі вашого неперевершеного колективу!» [56, с. 6].

Новою візиткою Ансамблю стала хореографічна композиція «Україно, моя Україно», яка втілила у собі всю красу національних багатств. На гастролях колективу у 2003 році у Японії, цей номер глядачі сприймали дуже гаряче, по 8-10 разів аплодуючи на протязі всього танцю, хоч композиція і не вирізнялася особливою технікою та хореографічними трюками.

Національний ансамбль танцю виступав далеко за межами України майже у 50 країнах земної кулі. Він був своєрідним посланцем миру, світлим носієм рідної культури, свідченням високого художнього та виконавського рівня українського хореографічного мистецтва. Захоплені відгуки іноземної преси завжди супроводжують виступи Ансамблю. Відома американська журналістка «THE NEW YORK TIMES» написала після гастролей колективу в США: «В Ансамблі Вірського танцюють сорок Нурієвих!», маючи на увазі тогочасний чоловічий склад колективу [26, с. 16].

Значні зміни відбулися за останні роки у творчому складі видатного Ансамблю, який поповнився обдарованими молодими виконавцями. Багато зусиль до згуртованості творчого колективу докладає М. Вантух як балетмейстер-педагог, активно працюючи з молоддю і розвиваючи та примножуючи художні традиції П. Вірського. Завжди незмінним залишається художнє кредо очільника Ансамблю – вірність історичним традиціям свого народу.

Мирослав Мирославович Вантух вдало поєднує діяльність балетмейстера-постановника з досвідом педагога-вихователя, якості талановитого організатора з позицією громадянина своєї держави. Дякуючи поєднанню таких людських і професійних якостей балетмейстера, Ансамбль ім. Вірського, очолюваний Вантухом вже тридцять дев’ять років є символом українського хореографічного мистецтва і танцювальним колективом номер один у Європі і, можливо, в усьому світі [26, с. 27].

Не зважаючи на дуже високий фаховий рівень артистів Національного ансамблю танцю України імені П. Вірського, до 2002 року держава оцінювала його досить мізерними зарплатами. Багато талановитих і віртуозних танцівників залишалися після гастролей за кордоном. Більше 145 здібних виконавців залишили ансамбль у період з 1991 по 2002 роки.

Вантух, як передбачливий художній керівник ввіреного йому колективу, занепокоївшись такою тенденцією, зрозумів необхідність організації на базі Ансамблю хореографічної школи. Так, з 1991 року розпочала свою діяльність дитяча хореографічна школа, де навчається понад 200 талановитих дітей.

Народна артистка України В. В. Вантух, вихованка і дружина М. М. Вантуха, є директором цієї школи. Педагогічний колектив хореографічної школи, до складу якого входять народні та заслужені артисти України, під керівництвом Вантуха за 28 років домігся значних успіхів.

На багатьох престижних міжнародних фестивалях з народної дитячої хореографії учні школи отримували перемогу; разом з Ансамблем брали участь у багатьох концертах як в Україні, так і за її межами; гастролювали у Німеччині, Данії, Іспанії, Франції, Португалії, Італії, Австрії, Люксембурзі та багатьох інших країнах світу[26, с. 28].

Загалом процес підготовки артиста Ансамблю триває 12 років: закінчивши восьмирічне навчання у хореографічній школі, юнаки та дівчата за конкурсом вступають до студії, заснованої Вірським у 1962 році, звідки випускаються танцівниками високого класу. Аналогу такої триступінчатої освіти (школа-студія-ансамбль) у стінах свого колективу більше у світі немає.

У своїй педагогічній роботі з виконавцями Ансамблю Вантух звертається до методики Вірського. Один із методів полягає у проведенні репетиції танцю без музики. Хореограф, ділячись своїм досвідом, зазначав: «Це перевірка так званого внутрішнього ритму. Уявіть, наскільки злагоджено повинен працювати танцювальний колектив, щоб відчувати ритм, як єдиний організм!» [26, с. 31].

Одним із основних принципів творчості М. М. Вантуха стала крилата фраза П. П. Вірського «Танцюй характер героя, а не хореографічний малюнок!» [5, с. 14]. Саме цьому і навчає своїх вихованців вимогливий балетмейстер. Дякуючи особливій увазі артистизму, своєрідна манера виконання артистів Ансамблю завжди витончена і досконала.

Знаковою для М. Вантуха стала зустріч з відомим російським балетмейстером Ігорем Мойсеєвим. Після концерту Ансамблю у залі імені П. Чайковського, який пройшов з великим успіхом, до українського балетмейстера підійшов знаменитий Мойсеєв зі словами «Знаешь, если бы Паша (маючи на увазі Павла Вірського) был жив, он сказал бы тебе «спасибо» за то, что его дело находится в надежных рука…». Російський хореограф підкреслив, що Вантух зберіг хореографічний колорит Вірського, залишивши у концертному репертуарі колективу кращі постановки видатного митця [43, с. 26].

Мирослав Мирославович Вантух сьогодні самовіддано працює з Національним академічним ансамблем танцю для процвітання українського хореографічного мистецтва, перейнявши основні принципи художньої творчості П. Вірського. Він зазначав, що великий балетмейстер, досконало знаючи український народний танець, ніколи не копіював його. З фольклору митець лиш черпав окремі танцювальні рухи та композиції, запозичував коротку своєрідну пластичну мелодію і, відштовхуючись від цього, народжував неперевершене, самобутнє національне хореографічне полотно.

Відновивши значну частину багатющої творчої спадщини П. Вірського, М. Вантух створив і власні хореографічні твори, що заслуговують бути достойним зразком для наслідування. Майже 40 різних за тематикою хореографічних композицій, сюїт і танцювальних картин поставив за своє творче життя балетмейстер. Багато з його постановок сьогодні належать до золотого фонду української хореографії [43, с. 23].

Високу оцінку діяльності М. Вантуха дає український науковець О. Мельник. У своїй статті «Масштабний талант Мирослава Вантуха» («Українська газета», 2002 р.) він писав: «Мирослав Вантух вистояв, переміг усіх недругів сильним масштабним талантом – зберіг Вірського і творить нове національне хореографічне мистецтво» Як сам зізнавався Мирослав Вантух «…стиль Вірського у мене вже в крові» [43, с. 22].

На сьогодні у Національному академічному ансамблі танцю ім. П. Вірського налічується всього біля 200 чоловік. Більше 130 – артисти балету, 30 музикантів, обслуга і адміністрація. Але якщо врахувати і хореографічну школу зі студією, то вийде – більше 450 чоловік.

На превеликий жаль, Ансамбль гастролює переважно за кордоном, у найпрестижніших залах світу, при елітарній публіці. Проблема, яка на сьогодні хвилює Мирослава Вантуха полягає у тому, що танцівників, яких він навчає біля 15 років, з часом кличуть за кордон, пропонуючи вищу, ніж в Україні заробітну плату.

Тож з вересня 2004 року балетмейстер домігся, щоб зарплати артистам Національного колективу суттєво підвищили, що позитивно вплинуло на зменшення відтоку творчих кадрів. До того ж, за ініціативи колективу і сприяння самого М. М. Вантуха був створений Фонд ім. П. Вірського на підтримку пенсіонерів, які все життя пропрацювали у славетному Ансамблі. Правда, балетмейстеру доводиться самому допомагати ветеранам, які звертаються до нього за допомогою, так як не всі можновладці схвалили цей проект [43, с. 22].

Безсмертний [бренд](http://ua-referat.com/%D0%91%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4) Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського за 70 років [існування](http://ua-referat.com/%D0%86%D1%81%D0%BD%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F) настільки міцно затвердився у свідомості шанувальників, що тепер легко збирає повний зал при повній відсутності реклами. Про підтримку імені ансамбль все ж таки піклується, але робить це в основному у вузькому колі професіоналів, що спеціалізуються на народному танці.

Постановок нинішнього [керівника](http://ua-referat.com/%D0%9A%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA) ансамблю Мирослава Вантуха було значно більше. Їх сильною стороною є не індивідуальність малюнка, а ритуальність, яка зачаровує. Як, наприклад, в «Російській сюїті», де танцівниці в білих сарафанах описували коло, зберігаючи ідеальну структуру. Вірського краще дивитися з партеру, поближче, а плетені хороводи або рухомі узори Вантуха у «Волинських візерунках», «Гуцульській рапсодії», «Танці Цигана» та інших хореографічних картинах легко оцінити здалеку.

Впродовж багатьох років Мирослав Мирославович Вантух очолює Національну хореографічну спілку України. Постійно відкриваються нові таланти серед української молоді на Всеукраїнському конкурсі ім. П. Вірського, який систематично проводить Вантух, тим самим зберігаючи та розвиваючи українське народно-сценічне мистецтво.

 Митець по праву вважається не тільки талановитим балетмейстером із величезним творчим доробком і вагомим заслугами перед державою, а і гідним продовжувачем традицій П. Вірського, адже зміг зберегти спадщину геніального українського балетмейстера, його оригінальний хореографічний почерк і разом з тим запропонувати нові, сучасні форми хореографічного вирішення.

**Виcнoвки дo другого poздiлу**

1. Визначено, що унікальна балетмейстерська діяльність П. Вірського найбільш повно проявилась у царині українського народного танцю. Він першим почав вирішувати проблему відродження справжнього українського народного танцю. У його балетмейстерські діяльності в Ансамблі народного танцю синтезувалися всі досягнення декількох поколінь українських хореографів (В. Верховинця, В. Литвиненка, В. Авраменка та інших) у сфері сценічної обробки народного танцю.

Видатний балетмейстер привніс у концепцію постановки народно-сценічних танців суттєві зміни, що одразу ж вплинуло на художню цілісності концертних програм, наповнило їх зміст глибиною та масштабністю рішень. Спираючись на попередній досвід постановочної роботи на оперній сцені, він привніс в українську народну хореографію драматургічні закони професійного театру.

Безмежний новаторський доробок П. Вірського значно розвинуло українське балетмейстерство. Видатний педагог-хореограф обґрунтовав метод сценічного аранжування українського народного танцю; створив академічну лексику народно-сценічної хореографії, заснованої на поєднанні класичного і народного танцю з яскраво вираженою новою естетикою; утвердив багатожанровість народно-сценічних танцювальних форм та впровадив драматургічні закони і принципи балетного симфонізму у народно-сценічну хореографію.

1. Проаналізовано, що Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського вже понад семи десятків років залишається незмінним хранителем і носієм національних хореографічних традицій. З 1955 по 1975 роки його беззмінним керівником був народний артист СРСР, Лауреат Державної премії СРСР, Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка – Павло Павлович Вірський.

З 1980 року Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського очолює видатний хореограф, балетмейстер і учень П. Вірського Мирослав Мирославович Вантух.

Зберігаючи хореографічні традиції, у свій час закладені Вірським, всесвітньо відомий Ансамбль танцю України на сучасному етапі постійно шукає нові тенденції розвитку національного народно-сценічного хореографічного мистецтва.

 Окрім збереження балетмейстерської спадщини видатного митця, М. Вантух здійснює і свої власні хореографічні постановки, зокрема хореографічна композиція «Україно, моя Україно», стала новою візиткою Національного академічного ансамблю народного танцю ім. П. Вірського.

Національний академічний ансамбль народного танцю на чолі з М. М. Вантухом сьогодні самовіддано працює для процвітання українського хореографічного мистецтва, перейнявши основні принципи художньої творчості П. Вірського. Відновивши значну частину багатющої творчої спадщини П. Вірського, М. Вантух створив майже 40 різних за тематикою хореографічних композицій, сюїт і танцювальних картин. Багато з його постановок сьогодні належать до золотого фонду української хореографії.

**Загальні висновки**

У магістерській роботі наведено теоретичне узагальнення наукових та мистецьких досліджень творчої діяльності видатної постаті в українській хореографічній культурі П. П. Вірського; проаналізовано його новаторський внесок у розвиток сучасної національної хореографії.

Проведене дослідження дало можливість зробити висновки відповідно до поставлених і вирішених завдань:

1. З’ясовано, що видатний балетмейстер, реформатор українського народно-сценічного танцю Павло Павлович Вірський народився в Одесі. Навчався в Одеському музично-драматичному училищі; рік стажувався у Московському хореографічному технікумі. Повернувшись до одеського оперного театру очолив балетну трупу разом з балетмейстером М. Болотовим.

З цього періоду розпочинається творчий шляху видатного балетмейстера П. Вірського, який у співдружності з Болотовим створили значну кількість цікавих і оригінальних балетних постановок («Червоний мак», «Міщанин із Тоскани», «Есмеральда» тощо).

Саме цей досвід став увертюрою до майбутньої діяльності українського балетмейстера, яка докорінно змінила мистецьке обличчя Павла Вірського і визначила його знакове місце в історії української культури.

1. Визначено, що унікальна новаторська балетмейстерська діяльність П. Вірського найбільш повно проявилась у царині українського народного танцю. Органічно і майстерно поєднуючи елементи українського танцювального фольклору з класичною пластикою, балетмейстер Вірський створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії.

Творчість П.Вірського є реформаторською не тільки у створенні сценічного жанру українського народного танцю, у розширенні його лексичних, стилістичних, жанрових можливостей, але й у розвитку національної хореографічної освіти.

Дякуючи балетмейстерським відкриттям видатного митця, сформувалися основні концепції професії балетмейстера, утвердилася новаторська методологія української хореографічно-педагогічної системи.

1. Визначено, що діяльність балетмейстера Вірського у Державному ансамблі танцю започаткувала провідні змістові напрямки розвитку української народно-сценічної хореографії, а саме: єдність традицій і новаторства; міцний взаємозв’язок національного й інтернаціонального; уміле поєднання фольклорних джерел із сучасними танцювальними формами; синтез народної та класичної хореографії; еволюція лексики українського танцю; розширення тем хореографічних постановок шляхом звернення до сучасності і фольклорної театралізації.

За роки роботи в Ансамблі видатний балетмейстер створив біля ста танцювальних номерів: «Подоляночка», «Чумацькі радощі», «Плескач», «Шевчики», «Повзунець», «Гопак», «Вишивальниці», «Запорожці», «Березнянка» тощо.

Глибоке проникнення Вірського в суть народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з тонкою сценічною обробкою творів, збагаченням української танцювальної лексики віртуальними елементами класичної хореографії, свіжістю пластичної мови створюють справжні шедеври сучасної народної хореографії.

1. Проаналізовано, що Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського вже понад семи десятків років залишається незмінним хранителем і носієм національних хореографічних традицій. З 1955 по 1975 роки його беззмінним керівником був Павло Павлович Вірський. З 1980 року Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського очолює видатний хореограф, балетмейстер і учень П. Вірського Мирослав Вантух.

На сучасному етапі славетний Ансамбль танцю України, зберігаючи танцювальні традиції, закладені Павлом Вірським, постійно пропонує нові форми хореографічного і композиційного вирішення та творчо шукає нові тенденції розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва.

Сьогодні Національний заслужений академічний ансамбль танцю ім. Павла Вірського визнано найкращим у світі. Він підтверджує своєю творчою діяльністю, що українці – талановита і духовно багата нація.

Колектив і його очільник М. М. Вантух чітко розуміють свою головну місію – зберегти самобутність української танцювальної культури, адже саме так буде збережені традиції та унікальні творчі знахідки, які залишив для усього хореографічного світу Павло Павлович Вірський.

# **CПИCOК ВИКOPИCТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1.Антонович Д. Триста років українського театру. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.

2.Балет: Энциклопедия/Гл.ред. Ю.Н.Григорович.М.:Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.

3.Бoйкo O. C. Xудoжнiй oбpaз в укpaїнcькoму нapoднo-cцeнiчнoму тaнцi : aвтopeф. диc. кaнд. миcтeцтвoзнaв: 26.00.01 / Київcький нaц. ун-т культуpи i миcтeцтв. К., 2008. 19 c.

4. Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1969-1978.

5.Бopимcькa Г. Caмoцвiти укpaїнcькoгo тaнцю . К. : Миcтeцтвo, 1971. 132 c.

6.Вacилeнкo К.Ю. Укpaїнcький тaнeць : пiдpучник для cпeц. iн-тiв культуpи . К. : IПК ПК, 1997. 282 c.

 7.Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К. : Мистецтво, 1996. 496 с.

8. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К.: Музична Україна, 1968. 150 с.

9.Верховинець В. Весняночка. К.: Мистецтво, 1989. 28 с.

10.Верховинець В. Про фольклор в опері «Наталка Полтавка». У програмі – Наталка Полтавка: Оперне видовище на три дії. К., Нар.театр, 1936. 94 с.

11. Герасимчук Р. Ансамбль танцю УРСР / Мистецтво. 1958. № 6. С. 14 – 21.

12. Гордійчук Я. Не доляром єдиним. К.: Музика, 1991, №4. С.17

13. Григорович Ю. Балет: Энциклопедия. Москва: Советская Энциклопедия, 1981. 623 с.

14.Гумeнюк A. I. Укpaїнcькi нapoднi тaнцi / К. : Нaукoвa думкa, 1969. 615 c.

15. Енциклопедія українознавства : Словникова частина: [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955-2003. 398 с.

 16.Дepжaвний aнcaмбль тaнцю Укpaїни. Цeнтpaльний дepжaвний apxiв-музeй лiтepaтуpи i миcтeцтв Укpaїни, м. Київ (ЦДAМЛМ Укpaїни). Ф. 643, oп. 5, cпp. 40, apк. 14.

 17.Зaбpeдoвcький C. Г. Мeтoдикa poбoти з xopeoгpaфiчним кoлeктивoм : нaвчaльний пociбник . К. : НAКККiМ, 2010. 135 c.

 18.Загайкевич М. Драматургія балету. К.: Наукова думка, 1978. 257 с.

 19.Загайкевич М. Українська балетна музика. К.: Наукова думка, 1969. 230 с.

 20.Загайкевич М. Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст.- К.: Логос, 1998. 59 с.

 21.Зaйцeв Є. В. Ocнoви нapoднo-cцeнiчнoгo тaнцю : нaвч. пociб. для вищ. нaвч.зaклaдiв культуpи i миcтeцтв. Вiнниця : Нова книга, 2007. 416 c.

 22.Зайцев С. Фольклор и развитие народного танца. К.: КЛІК, 1983. 285 с.

 23.Кoлocoк O. Cтильoвi ocoбливocтi тaнцiв Cxiднoї Укpaїни. К., 2001. 22 c.

 24.Колосок О.П. Фольклор як джерело створення хореографічного твору// Художня освіта і проблеми виховання молоді: Зб. наук. ст. К.: Вища школа, 1997. С.156-163.

 25. Кравчук О. Сучасні школи танцю у контексті світової танцювальної культури: Київський факультет хореографії Міжнародного Слов’янського університету. К., 2007. С.9

26.Литвинeнкo В. A. Зpaзки нapoднoї xopeoгpaфiї. Пiдpучник. К: Aльтeпpec. 2008. 467 c.

 27.Литвиненко В.Національна культура – основа майбутнього хореографії // Павло Вірський: [життєвий і твор. шлях]. Вінниця, 2012. С. 263–268.

 28.Литвиненко В. Мова національного танцю // Культура і мистецтво у сучасному світі : наук. зап. КНУКіМ. Київ, 2011. Вип. 12. С. 243–248.

 29.Литвиненко В. Драматургія хореографічного образу // Вісник КНУКІМ : зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 24. С. 111–115.

 30.Литвиненко В. Новаторство П. П. Вірського // Вісник КНУКІМ : зб.наук. пр. Київ, 2007. Вип. 17. С. 54–57.

 31.Литвиненко В. Жанровість у творчості П. П. Вірського // Вісник КНУКІМ : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 16. С. 103–106.

 32.Литвиненко В. А. Стильові ознаки творчості П. П. Вірського // Питання культурології : зб. наук. ст. Київ : КНУКіМ, 2006. Вип. 22. С. 216–220.

 33.Литвиненко В. Творчий метод П. П. Вірського // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 15. С. 32–36.

 34.Литвиненко В. Симфонізм у творчості П. П. Вірського // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 14. С. 45–55.

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

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

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

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

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

 40.Лoзкo Г. C. Укpaїнcькe нapoдoзнaвcтвo . К. : Зoдiaк-EКO, 1995. 368с.

 41. Мaйcтpи нapoднo-cцeнiчнoгo тaнцю: бioгpaфiчний дoвiдник / [укл. O. Кoлocoк]. К. : ДAКККiМ, 2008. 116 c.

 42.Митці України: Енциклопедичний довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

 43. Нapoднa apтиcткa CPCP Лiдiя Чepнишoвa / [peдкoл. : Cтaнiшeвcький Ю. (гoлoвa) тa iн.]. К. : Миcтeцтвo, 1978. 176 c.

 44. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонтон: Союз українок Канади, 1963. 217 с.

 45.Пасютинская В. Волшебный мир танца. М.: Просвещение, 1985. 224с.

 46. Радянська енциклопедія історії України. Том 2: Державін Лестригони / Ред. кол.: А. Д. Скаба (відп. ред.), Б. М. Бабій та ін. АН УРСР. К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1970. 606 с.

47.Pудницькa O. Укpaїнcькe миcтeцтвo у пoлiкультуpнoму пpocтopi : нaвч. пociбник. К. : EкcOб, 2000. 208 c.

48.«Русский балет: Энциклопедия». М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.

49. Слонимський Ю. Советский балет: [материалы к истории советского балетного театра ]. М. Л. : Искусство, 1950. 367с.

 50.Соболь О. Три зустрічі з В.Верховинцем // Музика, 2000. №1/3. С. 25-27.

 51.Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. 1925-1985: Шляхи і проблеми розвитку. К.: Муз.Україна, 1986. 240 с.

 52.Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Нар. артист СРСР. К.: Держ. вид. образотворч. мистецтва і муз.літ.УРСР,1962. 46 с.

 53.Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації// Музика, 1997. №3. С.21-22.

 54.Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. К.: Рад.школа, 1969. 100 с.

 55. Станішевський Ю. Шляхами створення українського балету // Українське музикознавство. Вип.12. 1977. С.39-40.

56. Станішевський Ю. Балетний театр України. К.: Музична Україна, 2003. 438 с.

57.Суббота О. Досвід текстуалізації та аналізу української танцювальної традиції // Усна епіка: Етнічна традиція та виконавство: Матеріали Міжнар.наук.конф., 8-14 вересня 1997 р. К.: 1997. Ч.2. С.88-93.

58. Тобілевич С. Корифеї українського театру : портрети, спогади; ред, авт. передм. та прим. О. Борщаговського. Київ : Мистецтво, 1947. 112 с.

59. Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. [упор. А.М.Підлипська, ред. Ю. В. Трач], м. Київ, 21-22 квітня 2017р. К.: КНУКІМ, 2017. 244 с.

60.Фриз П. Проблеми становлення української хореографічної школи // Етнос. Культура. Нація: Зб. наук. праць, 29-31 жовтня 1998 р. Дрогобич, 1999. С.161-166.

61.Цвєткoвa Л. Ю. Твopчa cпaдщинa П. П. Вipcькoгo як нeвичepпнe джepeлo poзвитку миcтeцтвa тaнцю // Вплив твopчocтi П. П. Вipcькoгo нa poзвитoк нaцioнaльнoї xopeoгpaфiї : [мaтep. нaук.- пpaктич. кoнф., 26 лютoгo 2005 p.], Київ. C. 20–23.