

Рой Євгеній Євгенійович
доктор історичних наук, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв

РИСИ СИМФОНІЗМУ В ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Стаття присвячена аналізу взаємодії української народної хореографії Павла Вірського і музично-театрального мистецтва, яка виявляється у синтезі і взаємопроникненні. В ній плідно розвивається асаф'євська теорія симфонізму, яка застосовується до художніх творів музично-танцювальних жанрів, стильових і жанрових орієнтацій. Науковий пошук іде у напрямку дослідження нетипових композиційних закономірностей народно-хореографічного мистецтва, які виявляються у творчості всевітньо відомого новатора-балетмейстера. В ньому він, як тонкий знавець музичної культури, творчо використовує елементи симфонізму під час розробки драматургії своїх хореографічних творів, плідно втілюючи у життя ідею жанрового синтезу. Акцентується увага на тому, що симфонізм як широкообсяжна і базова теорія музичного мислення відчутно стверджує свої позиції у театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії, сприяючи більш глибокому розкриттю образності сценічних персонажів.

Ключові слова: народна хореографія, музично-театральне мистецтво, теорія симфонізму, драматургія, жанровий синтез, театралізовані композиційні структури.

Рой Евгений Евгеньевич, доктор исторических наук, профессор Киевского национального университета культуры и искусств

Черты симфонизма в театрализованных композиционных структурах народно-сценической хореографии Павла Вирского

Статья посвящается анализу взаимодействия украинской народной хореографии Павла Вирского и музыкально-театрального искусства, которое проявляется в синтезе и взаимопроникновении. В ней плодотворно развивается асафьевская теория симфонизма применительно к производству разных музыкально-танцевальных жанров, стилевых и жанровых ориентаций. Научный поиск идет в направлении исследования нетиповых композиционных закономерностей народно-хореографического искусства, которые проявляются в творчестве всемирно известного новатора-балетмейстера. В нем он, как тонкий знаток музыкальной культуры, творчески использует элементы симфонизма при разработке драматургии своих хореографических произведений, плодотворно воплощая в жизнь идею жанрового синтеза. Акцентируется внимание на том, что симфонизм как широкообъемная и основополагающая теория музыкального мышления ощутимо утверждает свои позиции в театрализованных композиционных структурах народно-сценической хореографии, способствуя более глубокому раскрытию образности сценических персонажей.

Ключевые слова: народная хореография, музыкально-театральное искусство, теория симфонизма, драматургия, жанровый синтез, театрализованные композиционные структуры.

Roy Yevheniy, doctor of Historic Sciences, professor at the KNUCA

Symphonic elements in theatrical compositions structures of Pavlo Wirski's folk choreography

Problems of Ukrainian musical-choreography creativity and in terms of the historical flashbacks, and even more so from a position of modernity is always relevant. In the history of Ukrainian national – stage choreography Paul Verskogo prevails dynamism: the processes are usually "proceed" quickly and violently in the period of its establishment in the creative team – the ensemble of world-famous choreographer (second half of 50 – 60 years), and in the coming period creative director famous folk dances (mid 70s) when the compression and "acceleration" even more tangible.

In a complex and changing world of Ukrainian folk choreography, however, there are some main lines, certain constants that define much. These constants we include theater and symphony. Both concepts are voluminous and multi-genre. They never left the choreography choreographer Paul Wirski and problems symphony, in the interchange of all periods of his robots Academic Folk Dance Ensemble of Ukraine, invariably the head of which he was from 1955 to 1975 years, combined both areas.

Issues choreographic symphony somehow turned this article. Based on the methodology B. Asafiev developed in Soviet music science, the author chose the subject of study choreography famous choreographer Paul Wirski. Scientific search goes in the direction of the study of composite atypical theatrical dance compositional laws of its numerous concerts, composite, dramatic and stylistic peculiarities of synthetic genres ballets.

The symphony is widely volume and basic category of musical thinking even more claimed its position in the proposed scientific article devoted to the idea of genre fruitful synthesis study on samples of composite structures theatrical folk choreography famous choreographer.

Its author Ballet Theater of folk dance is one of the first tests of a scientific approach to the study of the choreographic events of the second half of the last century. The author makes an attempt to look at the process of staging the art collective known worldwide. New scientific view of the kind of long-term work the choreographer leads to interesting conclusions in the field of musical and choreographic drama. Equally important copyright Ballet Theatre Paul Wirski, artists whose creative team was all dance ensemble. Internationally renowned choreographer was "a pioneer" in a kind of theater-dance groups, using features of the symphony in their theatrical and ballet composite structures in the formulation of national dances. From this perspective, his work has not yet been investigated choreographers. Space that partially fill in this article

Key words: folk choreography, musical theater, symphony theory, dramaturgy, genre fusion, theatrical composite structures.

Українське народно-хореографічне мистецтво, як невід'ємна складова художньої культури нації, досягло свого апогею у другій половині 50-х років минулого століття. Величезний вплив на його розвиток справила багатогранна діяльність славетного балетмейстера, художнього керівника Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР Павла Вірського, на базі якого він фактично створив авторський балетний театр народного танцю. Його артистами став весь творчий колектив Ансамблю, який, вдало поєднавши основи класичного та українського народного танцю, продемонстрував чудовий синтез високої хореографічної культури з елементами танцювального симфонізму і поліфонії. Це його новаторство стало для багатьох балетмейстерів своєрідним дороговказом, за яким варто орієнтуватися при створенні висококласних хореографічних номерів. Варто сказати, що при цьому народний танець, першоджерелом якого є український фольклор з елементами традиційної ігрової культури, не втратив своєї привабливості та автентичності. Більш того, він його ще й майстерно театралізував, створивши на їх базі оригінальні хореографічні образи і характери, які були наповнені неповторним національним колоритом та емоційним змістом.

Павло Вірський створював найкращі художні витвори на основі своїх глибоких знань у царині української хореографічної культури, звичаїв, традицій і обрядів нашого народу. Бажаючи збагатити палітру хореографічних образів, він, як знавець законів і естетики світового балетного театру, почав широко використовувати елементи танцювального симфонізму і музичної поліфонії при постановці своїх художніх шедеврів ("Ми з України") [5, с. 253]. Об'єднуючи в музично-пластичному синтезі різні мистецтва, славетний балетмейстер керувався тим, що народний танець має власні естетичні закони, свою лексику і виразально-зображувальну палітру, які створювалися багатьма поколіннями балетмейстерів-постановників. Їх досвід був для нього завжди безцінним скарбом, що унаочнювалося у численних його театралізованих хореографічних виставах ("Чорне золото", "Жовтнева легенда" тощо).

Вся багаторічна творчість новатора-балетмейстера є живим доказом найтіснішого зв'язку народно-танцювального сценічного мистецтва з мистецтвом музичним і театральним. Ці художні сфери так міцно і органічно злилися в балетмейстерській роботі Павла Вірського, що все зроблене ним у народній хореографії, носило яскраво виражений музично-театральний характер. А це, в свою чергу, давало підстави його численним шанувальникам і критикам (як в Україні, так і далеко за її межами) говорити про танцювальний колектив, як про своєрідний авторський "театр народного танцю" [4, с. 64], в якому силами артистів його балетної трупі створюються композиційно завершені театралізовано-художні шедеври.

Будучи від природи музично обдарованою людиною, Павло Вірський як знавець танцювального мистецтва українського народу, тонко і вміло знаходив у музичному рішенні своїх хореографічних постановок саму суть художніх образів, розуміючи при цьому складнощі завдань, які він ставив перед композиторами і залишався задоволеним лише тоді, коли бачив, що образно – емоціональна структура їх музики органічно злилася з танцювально-сценічним дійством, відповідала стилю і жанру задуманого ним хореографічно-сценічного дійства та була невідривна від його режисерського задуму.

Добиваючись конкретності та національної ідентифікації й визначеності художньо-сценічних образів, прагнучи показати всю її багатогранність, композитори й диригенти виявляли високу професійну майстерність у володінні нюансами симфонічного розвитку дії, тембровими багатствами звучання малого симфонічного оркестру Ансамблю при перетворенні побутових танцювальних жанрів у більш складні за формою, де все чіткіше простежувалися елементи хореографічної симфонізації, які балетмейстер намагався використати при створенні своїх художніх постановок.

У складному і постійно рухомому світі його хореографічного мистецтва все ж можна простежити магістральні лінії, так би мовити константи, які зазвичай є визначальними. До таких констант варто віднести хореографічно-театралізоване дійство і симфонізм. Ці обидва поняття об'ємні та багатожанрові [8, с. 21]. Вони ніколи не виходять з музично-хореографічної творчості балетмейстерів-постановників, а проблеми хореографічного симфонізму рівнозначущі на всіх етапах розвитку українського танцювального

мистецтва, об'єднуючи ці дві сфери. І виходячи з позиції сучасності, вони є завжди актуальні, бо помітно збагачують національну народно-сценічну хореографію України.

Симфонізм як широкообсяжна і основополагаюча категорія музичного мислення ще більш стверджує свої позиції в процесі творчої співдружності балетмейстера-постановника Павла Вірського з українськими композиторами під час їх тривалої роботи в Ансамблі. У багатьох його хореографічно-театралізованих концертних програмах чітко прослідковуються плідні ідеї жанрового синтезу. Добре розуміючи значення музичного оформлення своїх хореографічних вистав, славетний маг танцю мріяв у недалекому майбутньому втілити в життя свою давню фантастичну ідею про створення на базі Ансамблю свого авторського театру балету. І де-факто він досяг своєї мети. В ньому, окрім професіональних артистів балету і музикантів з високою філігранною технікою, в яких відчувалося злагоджене звучання всіх інструментів малого симфонічного оркестру, мало бути обов'язково присутнє дієве драматургічне співвідношення основних сценічно-хореографічних образів, їх синтетичне втілення не лише символічною мовою пластики тіла і мімікою, але й засобами музики, художнього оформлення театралізованого концертного видовища – при повній самоцінності першої.

Для досягнення такої самоцінності суттєву роль мав би відігравати саме принцип симфонізму, який, на думку Б. Асаф'єва, використовується для більш повного відтворення художнього задуму митця за допомогою послідовного та цілеспрямованого музично-хореографічного розвитку дії, що включає в себе інколи не лише протиставлення, але й перетворення тем і тематичних елементів хореографічних вистав [1, с. 49–61]. Дещо розширюючи поняття танцювального симфонізму, варто сказати, що цей різновид симфонізму це не тільки організація багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики але, крім того, і широке бачення життя в узагальнених, багатозначних, мінливих сценічно-хореографічних образах, які борються, взаємодіють, розчиняються один в одному, що знову ж таки дуже подібно до симфонічної музики [7, с. 123]. При цьому відразу ж треба зауважити, що застосування музичного терміну "симфонізм" до танцювального мистецтва є умовним, бо як і в музиці, на думку відомого митця і науковця К. Василенка, "танцювальні композиції можуть бути не лише ноктюрном і сонатою, але й симфонією". Це, безумовно, є чисто танцювальні форми (як і в музиці інструментальні) виконання, які охоплюють собою переважно світ почуттів і настроїв героїв художньо-хореографічних театралізованих постановок.

Танцювальні симфонії, що несуть у собі настрої та емоційні почуття, можуть бути програмними, тобто створюватись на певну багатопланову тему, яка розвивається не тільки в хореографічно-театральних формах, але й в музичному супроводі та художніх оформленнях. При цьому під симфонізацією танцю слід розуміти "принцип розвитку хореографічного матеріалу, який веде до нового якісного перетворення першообразу, початкового композиційного задуму". Цей прийом, а точніше – метод музично-хореографічного мислення, використовується у великих хореографічних постановочних формах, позаяк вимагаючи багато часу для розробки образу чи образів. Яскраві приклади симфонізації у хореографії можна побачити у І. Моїсєєва, В. Вронського, Ю. Григоровича, М. Петіпи, М. Фокіна та ін. [5, с. 252–255].

З розвитком народно-сценічної хореографії в Україні почали з'являтися і перші спроби симфонізації танцю у творчості Павла Вірського, до яких можна віднести, в першу чергу, його реалістично жанрові твори, які пронизують неповторний дух волелюбного народу – "Запорожці", "Ми пам'ятаємо", "Про що верба плаче", в яких хореографія тісно поєднувалася з елементами театралізації, музикою і художньо-декоративним оформленням. При виконанні пластичних рухів артистів балету важливе значення має їхній органічний зв'язок з метроритмічною будовою музичного супроводу малого симфонічного оркестру Ансамблю, зокрема, його темпоритмом, динамікою тощо. Тому як і в одному, так і в іншому виді мистецтва величезну роль у створенні сценічно-хореографічних образів відіграє музичний ритм. Саме музика задає танцю темпоритм вже в найпростіших формах.

Усе багатство і різноманітність танцювальних ритмів на сцені, що суттєво впливають на темп сценічного дійства і структурно-метричну організацію окремих хореографічних епізодів, передається, насамперед, виразною танцювальною пластикою виконавців і музикою. Водночас відносна автономність і самостійність танцювально-сценічного мистецтва, що бере активну участь у художньому синтезі, який зберігається навіть при найглибшій їх єдності, простежуються і в цьому випадку. При цьому помилкою є розглядати танець лише як просте, зрима вираження музики, базоване на точному "перекладі" музичного ритму у пластичний і буквальному "обтанцюванні" кожної ноти супроводжуючої музичної мелодії [3, с. 93].

Співвідношення музичного і танцювального ритму можуть бути різними. Користуючись музичними термінами, можна сказати, що вони можуть або йти в унісон (співпадати у кожному русі та звуці (наприклад, перші танцювальні пози і кроки у одноактному балеті "Ми пам'ятаємо", "Жовтнева

легенда") або утворювати своєрідну гетерофонію (солісти і унісонне виконання кардибалету з періодичним незначним орнаментальним прикрашенням як у танці "Гопак"), чи так би мовити у вигляді "підголосної" поліфонії (збігаючись в одних моментах і розходячись в інших – "Ми з України" – сольні пари і акомпанемент у "підголосках" кардибалету на півколі), або навіть поєднуватися за принципом поліфонії і контрапункту (збігатися лише в основних опорних точках при відносно незалежному перебігу мелодії і танцю як в хореографічній композиції "Ми пам'ятаємо" у сцені наростання емоційної народної напруги й протестних настроїв [15, с. 231]. Тут кожна танцювальна група веде свій пластично чіткий речитатив страждання, зливаючи його в спільному багатоголосому "зойковій муці народної".

Зв'язки між окремими елементами музики, ілюстративно-танцювального руху і фіксацією пози поступово перетворюються на аналогію між мелодичною та хореографічною фразою, реченням і, нарешті, цілим хореографічним твором. І саме завдяки взаємозв'язку музичного супроводу та хореографічного па (від французького – крок) окремий виразний рух, виконаний у відповідності до правил класичного танцю, дає змогу сприймати його як закінчений художньо-сценічний витвір.

У відтворенні танцювального симфонізму в одноактних балетах і композиціях "Жовтнева легенда", "Про що верба плаче", "Казка про любов", "Катерина", хореографічних картинах "Ми пам'ятаємо" та "Хміль" славний балетмейстер широко використовує такі прийоми як додаткові способи (переключка-повтор, хвиля, басса-остинато, "підголосна" поліфонія, збільшення-зменшення, запізнювання, узгоджений контрапункт), за допомогою яких ефектно посилюється технічний, художній або драматургічний бік певного хореографічно-сценічного дійства [6]. Підтвердженням цього можуть слугувати слова реформатора балету Ж. Новерра, який влучно характеризує значення музики для хореографічного твору, справедливо вважаючи, що музика для танцю є подібним до того, чим є слово для музики. Цим порівнянням він акцентує увагу на тому, що музичний супровід являє собою або повинен являти своєрідну програму, що визначає і зумовлює пластичні рухи та акторську гру кожного танцівника. Саме він, виробивши концепцію художньо-сценічного образу, своєю високою виконавською майстерністю, так би мовити, "ліпить" з допомогою символічної лексики танцю, міміки і пластики сценічно-театральний образ свого героя, передаючи художній задум балетмейстера-постановника і роблячи його дохідливим та зрозумілим для широкої глядацької аудиторії [11, с. 118]. А все це і викликає підвищений емоційний сплеск асоціацій у поціновувачів цього виду мистецтва.

Танцювальний симфонізм у творчості Павла Вірського, як частина живого творчого процесу, являє собою велику художню й естетичну цінність. Найкращі його зразки відображають багатобарвне і складне життя людей. І саме крізь призму симфонізму глядачі, можливо, краще могли розгледіти, зрозуміти внутрішній душевний стан сценічних персонажів, їх взаємостосунки з оточуючим середовищем [15, с. 230–232].

Про танцювальне симфонічне втілення цієї ідеї вже на цьому етапі його плідної роботи в ансамблі свідчить художньо-сценічна композиція "Про що верба плаче" на музику І. Івашенка, в якій славнозвісний балетмейстер намагається відшукати особливі форми художньої виразності, що відповідають глядацьким запитам. Формуються різноманітні задуми жанрових побудов різнопланових концертних номерів, хореографічних композицій та сценічно-театралізованих картин і камерних мініатюр, старанно вивіряються характерні прийоми, принципи музичного оформлення художньо-сценічних номерів-постановок.

Симфонічна інструментовка народних мелодій у виконанні оркестру ансамблю, висока техніка звучання – все це сприяє передачі різних емоційно-психологічних переживань сценічних героїв. У жанрових хореографічних сценах за тим чи іншим художньо-сценічним образом закріплюються характерні інтонаційні барви і обертанні так звані лейтхарактеристиками.

Кожна хореографічно-театралізована картинка ("Подоланочка", "Чумацькі радощі") стверджує свою ієрархію музично-виражальних засобів і форм, надаючи художньо-пластичному образу неповторної палітри, в якій контрастний душевний стан підкреслює різноманітні сторони поведінки персонажів. При цьому музика нібито відшукує прямі зв'язки із створеним танцювально-сценічним образом, доповнюючи його характеристику. Крім того, вона підтримує неповторність гармонії, що притаманна українській музиці взагалі, перекидаючи місточки з сьогодення в минуле. Сучасне "переживання" музики воскрешає, сценічно реконструює давнину, постійно нагадуючи про неї. Важливо підкреслити, що саме ідея жанровості тих подій, що висвітлювалися в кожному хореографічному дійстві, відтвореному Павлом Вірським, мали важливе значення і впливали на підбір і пошук музичного матеріалу для його сценічно-хореографічних постановок.

Проблема єдності танцювальної, театральної і музично-драматургічної тканини хореографічного твору, як однієї з найважливіших складових елементів в самотності будь-якої сценічної постановки

та її художньої цілісності, все частіше, починаючи з другої половини 60-х років минулого століття, простежувалася у творчості видатного майстра української хореографії. Саме у підході до вирішення цієї проблеми, яка вбирає в себе цілу низку питань, віддзеркалюється, як правило, і своєрідність творчого почерку, і міра новаторства автора хореографічно-театрального дійства з іншими художніми явищами ("Ляльки"). Безумовно, працюючи над синтезом танцювально-музичної драматургії, балетмейстер-постановник повинен був завжди чітко виявляти суть або іншими словами творче зернятко, з якого виростає все сценічне дійство.

Одним з основних напрямків жанрових зв'язків танцювально-музичного мистецтва в народно-сценічній хореографії Павла Вірського, які визначали його суттєві стилістичні особливості, було, в першу чергу, різке збільшення можливостей досягнення цілісності музично-танцювальної композиції, що було здавна властиво симфонічному циклу [4, с. 90–96]. Шлях до нового лежав на перетинанні народно-сценічної і класичної хореографії зі сферою інструментальної музики малого симфонічного оркестру його Ансамблю. Фактично хореографічний і музично-інструментальний цикл являють собою симбіоз народно-танцювального мистецтва і звучання симфонічного оркестру. Це органічне об'єднання, яке спиралося на тісне взаємопроникнення танцювального та інструментального "письма" має суттєві наслідки структурно-композиційного характеру. Отже, введення всесвітньовідомим балетмейстером малого симфонічного оркестру в структуру циклу дало відчутний поштовх для переосмислення і значного розширення виразності та технічного потенціалу музичних засобів танцювального жанру. Оскільки саме завдяки цьому і стало можливим досягнення іншого рівня музично-концептуальної єдності циклу [2, с. 69–76], варто зосередити увагу на дослідженні нових елементів танцювальної і музичної мови та деяких питаннях композиції.

Тема симфонізму у творчості Павла Вірського – складна і багатопланова. В ній стільки напрямків і проблем, що розкрити її в повній мірі в цьому дослідженні (в межах цього завдання) сповна неможливо через обмежені рамки обсягу представленої роботи. Тому спробуємо розглянути лише деякі тенденції розвитку танцювального симфонізму у його творчості за період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

Одним з важливих результатів синтезу танцювального і музичного мистецтва було встановлення нової системи взаємозв'язків між ними, при якій роль музики у формуванні пластичної образності сценічного дійства суттєво зростає. А це, в свою чергу, інколи навіть призводить до зміни організації всієї тканини хореографічної вистави. Симфонічний оркестр бере на себе функцію традиційного супроводу танцювально-сценічного дійства в розкритті тематики театралізованої хореографічної вистави. Проте це вже був якісно новий тип музичного супроводу, який набув настільки широкого потенціалу художньо-виражальних можливостей, що може бути поставлений в один ряд з танцювальною лінією як рівноцінний за своєю художньою значущістю, як її невід'ємний атрибут [8, с. 51].

Основною функцією музично-інструментальної партії малого симфонічного оркестру Ансамблю стає створення тонко нюансованого психологічного тла, яке досить чутливо реагує на зміни відтінків, висловлених символічною мовою танцю емоцій сценічних персонажів. Це нібито звукова матеріалізація конкретної чуттєво-емоційної гами, закладеної у поетичну канву художньо-сценічного дійства видатного балетмейстера. Засобом досягнення цієї виразної якості, особливе ставлення до тембрової сторони звучання, а саме – широке використання тембру у конкретно виділеного звукового сигналу, здатного викликати певні емоційні реакції сценічних героїв, які створювали певний настрій, що робить симфонічний оркестр Ансамблю сильним засобом психологічної орієнтації як виконавця, так і глядача. Технічна проблема найчастіше вирішувалася наступним чином: партія музичного супроводження будувалася або у вигляді поліфонічно розвиваючого комплексу елементів танцювальної мелодії, або тривало витриманими акордними сполученнями, які створювали деяке тембро підсилене "звукове середовище" [3, с. 106–111], тобто тло на яке балетмейстером накладається танцювальна мелодія (прийом хореографічного симфонізму – "бас-остинато" у одноактному балеті "Про що верба плаче" в епізоді, який нагадує про війну, чи в "Запорожцях" /у вправах із списками як військової зброї/). Безумовно, що вищезначені способи фактурної організації є лише окремою сценічною схематизацією, яка часто використовувалася в численних художньо-хореографічних композиціях Павла Вірського і потребує додаткового вивчення в рамках окремого мистецтвознавчого дослідження.

Одночасна поява в сценічній композиції декількох солістів-танцюристів сприяє активізації театральнo-драматичних елементів у хореографічному дійстві. В цьому сенсі танцювальна мініатюра як жанр, якому традиційно властива деяка театральність музично-хореографічного дійства, безумовно, мала вплив на всю хореографію концертної вистави [13, с. 39–44]. А участь у ній чоловічих і жіночих солістів, окрім можливостей їх колористичного співставлення, дозволяє персоніфікувати художньо-сценічні образи, представлені у тих чи інших хореографічних картинках, як символічною мовою танцювальної пластики, так і музичними засобами. Крім того, наявність

декількох сценічно-образних героїв хореографічних композицій збільшує можливості контрасту, ускладнює роль музично-симфонічного супроводу, його образно-виразну "автономність", досягаючи при цьому високого рівня танцювально-музичної сценічності, де наскрізний розвиток тематизму в музичній частині сприяє цілісності всієї хореографічної композиції. Наочним прикладом може слугувати хореографічна постановка "Подоланочка", яка свідчить про високий рівень українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Завдяки використанню танцювального симфонізму в постановочній роботі та збагачення його композиційних і драматургічних можливостей принципами музично-симфонічного оркестрового звучання, дозволило простежити основні напрямки жанрового синтезу в художньо-хореографічних сценічних дійствах, зокрема: "Добрий вечір" – урочисто-етнографічний; "Червона калина" – обрядово-фантазмагоричний; "Новорічна метелиця" – традиційно-карнавальний у постановці видатного майстра сцени. Навіть проведений візуальний аналіз цих високохудожніх хореографічних творів дозволяє, з одного боку, визначити деякі загальні особливості сучасного розвитку народно-сценічного танцю, а з іншого – дати відповідь на раніше поставлене питання про роль тенденцій симфонізації і театралізації в процесі жанрової еволюції української народної хореографії Павла Вірського [5, с. 254].

Вочевидь, що саме процес жанрового синтезу, який так властивий сучасній музичній творчості в цілому, не лише здійснив глибокий вплив на загально-стильові риси національної хореографії, але й послугував вихідним імпульсом для формування українського народно-сценічного танцювального мистецтва в самостійний жанровий різновид, який в повній мірі заявив про себе в авторському театрі балету славетного митця. Все це і дає підстави констатувати домінуюче значення тенденцій симфонізації і театралізації у динамічному розвитку драматургії його народно-хореографічного мистецтва. Реальність дій цих тенденцій, які безпосередньо були втілені в процесі жанрового синтезування, відкриває настільки широкі перспективи, що дозволяє говорити про те, що шлях подальшої еволюції жанру лежить саме у цьому художньому напрямі, зумовлюючи інтенсивний розвиток у творчій співпраці композиторів, музичні твори яких були використані в народній хореографії Павла Вірського. В ній чітко простежується і хореографічна поліфонія, в якій, зокрема, особливого значення набуває збільшення хореографічного малюнка, що відбувається завдяки композиційній вибудові концертного твору і виконанню танцювально-пластичних рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі ("Лісоруби", "Ми з України") [5, с. 253]. При образно точному підборі пластичних рухів, танцювальних комбінацій, темпоритму та інших технічних засобів хореографії можна відтворити різноманітні настрої сценічних персонажів, як, наприклад, відбувається у музиці при співзвучності музичних звуків створюються мелодії, мажорні або мінорні, так і настрої танцю може створюватися вибудованими балетмейстером-постановником композиційними лініями, позами, темпоритмами і різноманітними комбінаціями пластично-танцювальних візерунків.

Традиції танцювального симфонізму, започатковані ще в класичних балетних спектаклях на оперній сцені в попередні роки, були вдало використані Павлом Вірським у народно-сценічній хореографії його авторського театру балету, артистами якого був весь творчий колектив Ансамблю [4, с. 64]. Балетмейстер серцем відчував духовні прагнення людей, подих і пульс часу, постійно висуваючи все нові новаторські ідеї симфонізації українського народно-сценічного танцю у своїх хореографічно-театралізованих постановках. В його сценічних героях часто відчуваються навички класичної школи танцю, які вдало поєднуються з народною, зберігаючи при цьому національно-образний колорит. У роботі над моделюванням художньо-сценічних образів він використовує весь наявний комплекс пластичної виразності, який є стрижнем технічного арсеналу кожного артиста балету його творчого колективу.

Вводячи елементи симфонізації в народно-хореографічне мистецтво, Павло Вірський немовби прагне відтворити вимір накопиченого досвіду української танцювальної культури минулого і сучасного. У хореографічній симфонізації його складних художньо-сценічних постановок не просто реконструюється час, а нібито відроджується історичне минуле, тобто те, що повинно зберігатися і передаватися з покоління в покоління.

Загальне симфонічне звучання у відтворенні сценічних подій гнучко розгортає єдиний потік різноманітних імпульсів, що впливають на сприйняття цілісності зримих хореографічних композицій. І в тих випадках, коли митець, звертаючись до постановки великих художніх композицій або камерних мініатюр, чи одноактного балету ("Жовтнева легенда"), частково залежить від першоджерела, він зазвичай використовує закони симфонізації і сучасного розуміння музично-хореографічної образності. Відчутну роль в цьому відіграє не тільки музичний матеріал, але й характер його виконання та інструментовка. Наочно це прослідковується у загальновідомій художній композиції "Сестри", в якій саме симфонізація танцю надає певний характер, відображаючи задум,

фіксує звукову атмосферу часу і всіляко прагнучи до об'єктивності її відтворення. Це звукове середовище всевладне, всепоглинаюче, тому що може форсувати музичне звучання, здійснюючи образ підвищеної звукової емоційності, чи навпаки. На межі звукового сприйняття і в контексті із задумом хореографічно-музичного твору несподівано виникає музична "пауза", а потім звучить, нібито народжуючись, мелодія. І глядач відчуває, що перед ним відкрився інший світ – світ спокою і гармонії, що передається крізь призму пластичних рухів артистів балету його творчого колективу.

У симфонічно-хореографічних творах Павла Вірського все – і танцювальна лексика, і музика "працюють" нарівні, утворюючи органічний зв'язок, який є важливим засобом реалізації єдиного художнього задуму балетмейстера. Активність сприйняття музичних інструментовок, їх певна спрямованість зумовлені бажанням допомогти почути "перешкоди", які іноді трапляються в реальному житті людей. Разом з композиторами балетмейстер-постановник постійно експериментує в творчих рішеннях і веде пошук, в якому робиться спроба знайти шляхи подальшої симфонізації танцю при створенні художньо-сценічної образності, враховуючи при цьому можливості української народної хореографії.

Ці експерименти підкреслюють важливість і необхідність ще на етапі режисерсько-балетмейстерського задуму звертати увагу на музичне вирішення хореографічних номерів, що допомагає постановнику більш виразно втілити свої ідеї в створюваний ним художній витвір. Бо, як відомо, замало вибудувати наскрізну дію сценічних персонажів, окремі епізоди, загальне музичне вирішення майбутнього твору – слід на повну силу відчувати подих часу [14, с. 83–87]. Цей важливий принцип є суттєвим у творчості славетного балетмейстера, тому що, як він неодноразово підкреслював, потрібно "почути час", щоб, так би мовити, з підняттям завіси минулого, глядач міг краще зрозуміти поведінку, думки і почуття людини тогочасної епохи, які артисти його балету передають символічною мовою танцю.

З досвіду своєї попередньої роботи на оперній сцені Павло Вірський розумів, що саме симфонізація танцювального мистецтва має можливість ліпше сценічно відобразити і живу звукову та образно зриму тканину того чи іншого часу. А досягається це тільки тоді, коли з першого танцювального руху музика буде не простим додатком, не ілюстрацією, як наголошувалося раніше, до зображуваного на сцені хореографічного дійства, але й суттєвим елементом художньо-театрального задуму як композитора і художника, так і балетмейстера-постановника.

Немає сумніву, що симфонізовані твори були побачені та почуті митцем вже на стадії авторського задуму майбутнього художнього твору, ще в так званій "літературній основі" композиційного сценарію в цілісно-образній системі, де і проблема музичного вирішення задуму балетмейстера-постановника вже була не формальною ланкою. Але симфонізація хореографічного твору, вдала інструментовка, гармонійність музичного сприйняття можуть стати суттєвим компонентом лише у тому випадку, якщо з першого кроку буде відтворено не тільки емоційне, але і змістове навантаження [1, с. 123–129]. Проблема була саме у тому, щоб з самого початку, на рівні композиційного сценарію правильно розподілити, так би мовити ролі між всіма складовими елементами хореографічної симфонізації, зрозуміти діапазон і межі дій кожного компонента.

При цьому не можна обійти увагою і те, що не існує й не може бути єдиних канонів, бо окремий танцювальний рух або пластичний жест може бути засобом емоційно-психологічного або іншого авторського завдання, виконуючи символічну чи будь-яку іншу функцію. В окремих випадках аналогічне завдання може виконувати і музика, допомагаючи виконавцю у різнопланових художніх композиціях. Цей, так би мовити, "пристрій" може відбуватися через усунення або контрапунктичне співвідношення, а може і взаємодією однакових за характером музично-танцювальних елементів. Але у проведенні головної теми хореографічної композиції, камерної мініатюри або одноактного балету, як і побічних тем, турбота про оркестровку і динамічну єдність всіх художніх засобів залишається найважливішою. Це наочно можна прослідкувати в численних театралізованих хореографічних постановках Павла Вірського.

Завдяки досвідченому балетмейстеру і диригенту інакше усвідомлюється ідея розвитку і симфонізації української народно-сценічної хореографії. При цьому не сума компонентів, де кожен своїми окремими ознаками доповнює, уточнює чи ілюструє суміжні з ним за напрямом або контрастом, а певний єдиний потік симфонічного бачення, де, так би мовити, "чисті" ролі кожного компонента трансформуються, набуваючи образно-симфонічну партію і поглинаються єдиним рухом, що відповідає загальній мистецькій драматургії, цілісній авторській концепції.

Саме симфонізація народно-сценічного танцю зі своєю поліфонічною структурою художнього образу завдяки збільшенню хореографічного малюнка, за рахунок виконання танцювальних "па" і рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі дає той синтез, на основі якого, на думку Павла Вірського, і має розвиватися українська народно-сценічна хореографія.

Його багаторічна балетмейстерська творчість була пронизана народними традиціями та художніми інноваціями. Поряд з сценічними персонажами "першого плану", він був чудовим

майстром і сцен "другого плану", показуючи їх масштабно, образно, як це наочно простежується у його окремих танцювально-симфонізованих розробках ("Жовтнева легенда"). Легендарний митець прагнув у різноманітних формах танцю, в плані широких узагальнень, органічно вводячи в них основних сценічних героїв, розкрити щось нове, до цього часу майже ніким не використане симфонічне бачення українського народно-сценічного танцю в театралізованій формі.

Традиції музично-танцювального симфонізму, драматизм сюжетних ліній, конфліктних ситуацій створювали атмосферу театрального дійства під час виступу Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР. Музика впроваджувала бурхливу хореографічну стихію в багатопланову сценічну постановку, була засобом оновлення стародавніх українських традицій, приваблюючи своєю дієвістю і змістовністю.

Симфонічно-хореографічна музика у виконанні оркестру Ансамблю відкривала і розширювала кордони можливостей народно-сценічної хореографії за рахунок освоєння природної специфіки її побудови. Розвиток національної хореографії без таких зв'язків був неможливим. Музичне і хореографічне вирішення всіх концертних номерів є прикладом високої артистичності виконавців і талановитості втілення славетним балетмейстером поставлених завдань. Про це неодноразово писала преса багатьох країн [9]. Павло Вірський набагато випередив світову практику, запропонувавши різноманітні варіанти побудови симфонічно-хореографічної драматургії в народній хореографії ("Про що верба плаче", "Чорне золото"). Творчі здобутки всесвітньо відомого митця відкрили ще один пласт національно-хореографічної культури. Освоєні сюжети дійсності відтворювалися балетмейстером у формах традиційного музичного театру народного танцю, передачі емоційно-психологічних переживань сценічних персонажів символічною мовою танцю, вільною пластикою, мімікою і жестами. Реальні процеси – трудові, соціальні, історичні – переплітаються, театралізуються, створюючи основу для народження середовища й творчої атмосфери, яка базується на правомірності симфонізму в музично-хореографічному мистецтві.

Багаторічні творчі напрацювання Павла Вірського, створені за законами симфонізму, були різноманітні за ідейно-художнім завданням, несли в собі елементи нового, незвичного, в якійсь мірі нетрадиційного, в роботі тогочасних танцювальних колективів. Новий час вимагав і сучасніших методів сценічного відображення, які постійно оновлювали і музику, і пластичну мову танцю, і, безумовно, його невичерпні технічні можливості. Елементи симфонізації народжували незвичний багатобарвний інтонаційний устрій танцювальних композицій, ускладнювали гармонію і малюнок народного танцю, темпоритм, змінювали темброву палітру хореографічних творів, розширювали кордони тональної системи, піднімаючи український народно-сценічний танець до рівня академічного у його численних театралізовано-танцювальних постановках. І це був закономірний, більш того – неминучий процес.

Павло Вірський прокладав шляхи новим творчим задумам, що мали "свіжу" як музичну, так і хореографічну художньо-естетичну виразність. Без постійних творчих пошуків балетмейстера цей процес був би неможливий і у загальному прогресі сучасного українського народно-хореографічного мистецтва. Все це і дає підстави стверджувати, що його творчість є живим доказом найтіснішого зв'язку народної хореографії з мистецтвом театральним і музичним. Ці сфери так сильно, органічно злилися у багаторічній роботі славетного балетмейстера, що все зроблене ним у сфері цього виду синтетичного мистецтва, носило чітко виражений музично-театральний характер. А художній стиль його народно-сценічного танцю, будучи самобутнім і яскравим, став також органічним ланцюгом загального стилю тогочасної епохи. І в цьому перевага новатора української народної хореографії у порівнянні з багатьма іншими балетмейстерами-постановниками його часу, бо вважаючи цей художній напрямок сценічної культури високим мистецтвом, він сміливо запроваджував у нього власне художньо-стильове новаторство з театрального мистецтва. А тому, використовуючи досвід попередньої роботи на оперній сцені, Павло Вірський намагається активно розвивати принципи "симфонічної пластики" в своєму танцювальному колективі. Він був одним з перших балетмейстерів України, хто переніс елементи балетного симфонізму з класичної хореографії до народної, порушивши тим самим монополію першої. Своїм новаторським експериментом, у фактично створеному ним авторському театрі балету, він довів, що народно-сценічний танець може бути представлений в широкому симфонічному значенні у театралізованих хореографічних постановках.

Симфонізація, як основна тенденція метафорично-узагальнених балетних форм його авторського театру народного танцю, головними виконавцями якого були артисти балетної трупі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР, збагатила візуально-музичну образність, надала помітної хореографічної поліфонії при створенні висококласних художніх творів як багатопланових подій. Тенденції симфонізації і театралізації й донині залишаються домінуючими у розвитку сучасного народно-хореографічного мистецтва, унаочнюючи напрямок розвитку, резерви збагачення композиційних, музичних

і драматургічних можливостей та стилістичного синтезування танцювального мистецтва. Вони відкривають перспективи подальшої еволюції професійної народно-сценічної хореографії.

Таким чином, можна констатувати домінуюче значення елементів симфонізації і театралізації народно-сценічної хореографії Павла Вірського. Аналіз дослідження його кращих художніх постановок дає підстави вважати, що дія цих тенденцій, безпосередньо втілених у процес жанрового синтезування, відкриває досить широкі перспективи для творчої роботи хореографів-постановників і тим самим підтверджуючи впевненість в тому, що шлях подальшого розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва знаходиться саме у цьому напрямку.

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
3. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
4. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – К.: Мистецтво, 1971. – 132 с.
5. Василенко К. Український народний танець / К. Василенко. – К.: ІПКП, 1997. – 281 с.
6. Зырянов А. Приемы хореографического симфонизма : [электронный ресурс] / А. Зырянов // Специальный сайт для студентов-хореографов, изучающих КПП. – Режим доступа: http://dance-composition.ru/publ/rezhissura_tanca_baletnaja_rezhissura/priemy_khoreograficheskogo_simfonizma/32-1-0-103.
7. Красовская В. Статьи о балете / В. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 340 с.
8. Крылова А. Вопросы театраллизации и симфонизации / А. Крылова. – М.: Советский композитор, 1992. – 78 с.
9. Литвиненко В. А. Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі / В. А. Литвиненко // Вісник КНУКіМ. Серія "Мистецтвознавство". – К., 2007. – Вип. 20. – С. 65–72.
10. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підруч. / В. А. Литвиненко. – К : Альтепрес. – 2008. – 467 с.
11. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер. – М.; Л.: Academia, 1927 – 156 с.
12. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / П. Вірський, упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 320 с.
13. Советская музыка : проблемы симфонизма и музыкального театра. Сборник трудов, Вып. 96, М., 1988. – 148 с.
14. Сыров В. Симфоническое творчество Бориса Тищенко. Проблемы драматургии и стиля. Диссерт. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / В. Сыров, Горький, 1980.
15. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Ю. Станишевский. – К.: Муз. Україна, 2008. – 411 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naiia forma kak protsess / B. V. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Asaf'ev B. V. O balete. Stat'i. Retsenzii. Vospominaniia / B. V. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1974. – 296 s.
3. Aranovskii M. Simfonicheskie iskaniiia / M. Aranovskii. – L.: Sovetskii kompozitor, 1979. – 287 s.
4. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu / H. Borymska. – K.: Mystetstvo, 1971. – 132 s.
5. Vasylenko K. Ukrainyskyi narodnyi tanets / K. Vasylenko. – K.: IPKPK, 1997. – 281 s.
6. Zyrianov A. Priemy khoreograficheskogo simfonizma : [elektronnyi resurs] / A. Zyrianov // Spetsial'nyi sait dlia studentov-khoreografov, izuchaiushchikh KPT. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://dance-composition.ru/publ/rezhissura_tanca_baletnaja_rezhissura/priemy_khoreograficheskogo_simfonizma/32-1-0-103.
7. Krasovskaia V. Stat'i o balete / V. Krasovskaia. – L.: Iskusstvo, 1978. – 340 s.
8. Krylova A. Voprosy teatralizatsii i simfonizatsii / A. Krylova. – M.: Sovetskii kompozitor, 1992. – 78 s.
9. Lytvynenko V. A. Tvorchist P. P. Virskoho v mizhnarodnomu informatsiinomu prostori / V. A. Lytvynenko // Visnyk KNUKіM. Seriiia "Mystetstvoznavstvo". – K., 2007. – Vyp. 20. – S. 65–72.
10. Lytvynenko V. A. Zrazky narodnoi khoreohrafiu : pidruch. / V. A. Lytvynenko. – K : Altepres. – 2008. – 467 s.
11. Nover Zh. Zh. Pis'ma o tantse i baletakh / Zh. Zh. Nover. – M.; L.: Academia, 1927 – 156 s.
12. Pavlo Virskyyi : [zhyttievyi i tvorchyi shliakh] / P. Virskyyi, uporiad. Yu. V. Vernyhor, Ye. I. Dosenko. – Vinnytsia: Nova knyha, 2012. – 320 s.
13. Sovetskaia muzyka : problemy simfonizma i muzykal'nogo teatra. Sbornik trudov, Vyp. 96, M., 1988. – 148 s.
14. Syrov V. Simfonicheskoe tvorchestvo Borisa Tishchenko. Problemy dramaturgii i stilia. Dissert. na soisk. uchen. step. kand. iskusstvovedeniia / V. Syrov, Gor'kii, 1980.
15. Stanishevskii Iu. Ukrainskii baletnyi teatr : istoriia i sovremennost' / Iu. Stanishevskii. – K.: Muz. Ukraїna, 2008. – 411 s.