

References

1. Degen, A. (1988). Leningradskij balet. 1917-1987: Slovar-spravochnik. Leningrad: Sovetskij kompozitor [in Russian].
2. Krasovskaya, V.M. (1989). Vaganova. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
3. Kremshchanskaya, G.D. (1981). Agrippina Yakovlevna Vaganova. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
4. Messerer, A. (1979). Tanec. Mysl. Vremya. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
5. Mihajlov, M. (1966). Zhizn v balete. Leningrad-Moskva: Iskusstvo [In Russian].
6. Miheeva, L. (1978). Pamyati I.I. Sollertinskogo. Leningrad: Sovetskij kompozitor [in Russian].
7. Personal business M.I. Tregubova. (1516). Arhiv KNUKiM. F №P. Op. №1.
8. Personal business M.I. Tregubova. (1516). Arhiv KNUKiM. F №P. Op. №2.
9. Krasovskaya, V. (Eds.). (1976). Sovetskij baletnyj teatr. 1917-1967. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
10. Slonimskij, U. (1968). V chest tanca. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
11. Slonimskij U. (1950). Sovetskij balet. Moskva-Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
12. Sollertinskij I. (1973). Stat'i o balete. Leningrad: Muzyka [in Russian].
13. Stanishevskij Yu. O. (1986). Baletnij teatr Radyanskoji Ukrajinu, 1925-1985: Shlyahi i problemi rozvitku. Kyiv: Muzichna Ukrajinu [in Ukrainian].
14. Tereshchenko A. K. (1989). Lvivskij teatr operi ta baletu imeni Ivana Franka. Kyiv: Muzichna Ukrajinu [in Ukrainian].
15. Turkevich V.D. (1999). Trehubov Mykola Ivanovych. Horeografichne mistectvo u personaliyah : [biobibliografichnij dovidnik]. Kyiv: Integral [in Ukrainian].
16. Shvachko, T.A. (1981). Trehubov. Balet: enciklopediya. Moskva: Sov. Enciklopediya [in Russian].

УДК 793.31

Морозов Артем Ігорович,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
e-mail: tema_morozov17@mail.ru

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЧОЛОВІЧИХ ВІРТУОЗНИХ РУХІВ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

У процесі розвитку українського народно-сценічного танцю відбувається його постійне збагачення форматворчими елементами класичного балету, спорту, акробатики. Весь цей пластичний арсенал поповнює насамперед лексику чоловічого танцю, що дає змогу балетмейстерам зробити постановки більш яскравими, емоційними та видовищними. Щоб використання чоловічих віртуозних рухів дало очікуваний ефект, йому має передувати засвоєння майбутніми хореографами знань про їх походження, формування та шляхи збагачення на сучасному етапі. Ці аспекти розглядаються автором у даній статті.

Ключові слова: народно-сценічний танець, чоловіче виконавство, віртуозні рухи, трюки.

Морозов Артём Игоревич, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

К проблеме изучения мужских виртуозных движений в украинском народно-сценическом танце

В процессе развития украинского народно-сценического танца происходит постоянное его обогащение формообразующими элементами классического балета, спорта, акробатики. Весь этот пластический арсенал пополняет прежде всего лексика мужского танца, позволяя балетмейстерам сделать постановки более яркими, эмоциональными и зрелищными. Для того чтобы использование мужских виртуозных движений дало ожидаемый эффект, ему должно предшествовать усвоение будущими хореографами знаний об их происхождении, формировании и путях обогащения на современном этапе. Эти аспекты рассматриваются автором в данной статье.

Ключевые слова: народно-сценический танец, мужское исполнительство, виртуозные движения, трюки.

Morozov Artem, lecturer, the folk choreography chair, Kyiv national university of culture and arts

As to the problem of human masterly movements in Ukrainian folk stage dance

Ukrainian folk-stage dance is gradually developing and acquiring new creative elements of classic ballet, sport and acrobatics. This flexible arsenal enriches, first of all, matter of men's dances that helps ballet-master to make plays brighter, more emotional and spectacular. For using men's masterly movements effectively, future choreographers should get knowledge of their origin, formation and ways of development nowadays. The author of the article analyzes these aspects.

Keywords: folk-stage dance, men's performance, masterly movements, tricks.

З розвитком хореографічного мистецтва в Україні, що є характерною ознакою культурного життя сьогодення, зростають і вимоги до постановок народно-сценічного танцю. Для того, щоб виступи танцювальних колективів відповідали сучасному рівню, хореографічні твори мають бути дійсно високохудожніми, яскравими й видовищними, а танцюристи повинні володіти віртуозною технікою, яка так приваблює сучасного глядача. Особливо це стосується українського народного танцю з його неповторною лексикою, що сформувалась упродовж віків під впливом низки соціально-побутових та історичних чинників.

Український танець має специфічну лексику: поетичні й натхненні жіночі рухи, стрімкі й молодецькі чоловічі. Останні представлені присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, розніжками, повітряними турами і ще низкою оригінальних рухів, які потребують від виконавців неабиякої вправності.

Говорячи про розподіл танцювальних рухів на чоловічі й жіночі, К. Василенко наголошував, що він зумовлюється не тільки специфікою анатомічної будови людей, а й іншими факторами економічного та політичного життя українців. "Згадаймо, наприклад, імітаційні рухи, що зустрічаються у танцях центральної України, такі як яструб, щупак, кільце та багато інших (рухи із списами, шаблями тощо), у яких відчуваємо відгомін козаччини, – пише К. Василенко. – Ці рухи – рухи чоловічого танцю. На Закарпатті та Прикарпатті різноманітні танцювальні рухи із топірцями також належать до лексики чоловічих

танців. До неї ж належать численні танцювальні рухи, у певній мірі трансформовані із запозичених з різних видів трудової діяльності людини. Це рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо" [1, 43].

Щоб досягти досконалості й майстерності у виконанні віртуозних чоловічих рухів українського танцю, танцюристи повинні не лише набути технічних навичок, а й оволодіти знаннями про їх походження та значення, специфіку побутування і виконання, трансформацію та шляхи вдосконалення на сучасному етапі. Вивченню чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці має передувати ознайомлення виконавців з їх витоками і словим навантаженням.

Завзятий танець здавна був неодмінною частиною життя українського народу. Відомий історик і мистецтвознавець Д. Яворницький так описує популярність танцю: "Трохи далі від лірників стоїть весела корчма з відчиненими дверима. Її густо з усіх боків обліпили, як бджолині вулики літнього дня, діди, дядьки та парубки. Зсередини її чутно тонкі звуки гарної сопілочки та улюбленого українцями бубна... Уже здалеку чутно, як під звуки бубна хтось завзято одчебучує такого тропака, від якого дрижить підлога, дрижать стіни, дрижать шибки корчми..." [9, 128].

Щоправда, зображуючи танцювальні епізоди, автори іноді вдавались до "гіперболізації завзяття й життєлюбства танцюючих українців" [6]. На противагу їм один із перших теоретиків українського народного танцю В. Верховинець, прагнучи створити об'єктивну картину його побутування, наголошував на лірико-інтимній складовій чоловічого танцю: "Танцюрист поводитьсь в колі так, щоб не було йому соромно за себе перед людьми, та щоб дівчині, з якою він танцює, була честь, щоб було приємно на забаві й після забави. Він, танцюючи, не зводить ні на мить очей зі своєї пари, не вимахує руками над головою і не вигукує, як це часто бачимо у пародистів українського танцю" [2, 38].

У часи козацтва сформувались основні рухи, які втілювали мужню образність, притаманну чоловічим танцям: різноманітні стрибки, що були демонстрацією долання різних перешкод, кружляння з їх напористою динамікою, різкі й блискавичні присідання, щоб уникнути уявної ворожої зброї, тощо.

В історичних джерелах, присвячених побуту запорозьких козаків, та художній літературі з цієї тематики подаються описи народних танців з їх великою кількістю рухів різної складності, а також елементів акробатики. Наприклад, в "Історії Запорозької Січі" Шумова і Андрєєва наводиться такий опис: "Кобзар їм (січовикам) грає на кобзі, підібравши під себе ноги, а вони танцюють. Піде, бувало, навприсядки, то далеко обійде коло, або, як піде колесом котитися, – то дідько його знає, як він котиться: колесо, та й годі!.. А піді звуки музики уже носяться, наче легкі тіні, хвацькі козаки. І чого вони не виробляють своїми невтомними ногами! Той, перш ніж піти у танок, несподівано присяде навпочіпки, потім миттєво підстрибне догори, знову спуститься донизу, потім молодецьки візьметься в боки і піде писати і передом, і задом, і скоком, і боком, і праворуч, і ліворуч, і на голові, і на руках." [8, 374–375].

Козацькі танці (козак, гопак, гайдук) зазвичай виконували кілька учасників, що надавало виконанню змагального характеру. В основі танцю була ім-

провізація, коли один козак приймав виклик іншого, і під музику бандури, кобзи або під приспівки учасники починали "вистрибувати", "садити гайдука", "робити різні вихиляси" – хто кого перетанцює. Іноді в руках козаків могла бути навіть зброя (шаблі, рушниця, списи, пістолі). Таким видом танцю козацька молодь готувалась до справжнього бою, який чекав на них згодом, в поході.

Але міг танцювати й один виконавець, будуючи сольну партію таким чином: спочатку хлопець, виконуючи "високий тинок", йде по колу проти руху годинникової стрілки. Руки відведені в сторони нижче рівня плечей. Танцюрист начебто роздумує, якою буде наступна фігура, яка весь час міняється. Далі хлопець виконує "присядку", поперемінно виносячи ноги вперед і просуваючись по колу, або інші довільні рухи.

Аналогічні за характером виконання були танцювальні рухи "повзунець", "яструб", "присядка" із розтяжкою вниз. Як наголошує В. Купленник, особливості таких танців, їх імпровізаційний характер сприяли "придумуванню нових зовсім не знаних рухів і комбінацій з них – колінець і фігур" [4, 15]. Серед таких рухів можна назвати добре відому сьогодні підсічку, млинок тощо.

Чоловічі віртуозні рухи застосовувалися і в побутових танцях, причому в кожному з них використовувалась певна лексика. Це могли бути широкі стрибки, "присядки", складні кружляння. Популярними були змагання солістів: всі юнаки виконують якийсь один рух, і раптом один з них широко стрибає, опиняється в центрі і починає крутитись на місці. Потім інший учасник, який теж хоче продемонструвати свою майстерність, починає виконувати те "колінце" яке йому вдається найкраще, його змінює наступний і так далі.

Показово, що в українському народному танці побутовали рухи, які виконувались лише чоловіками, а також такі, що виконувались жінками як основні, а для чоловіків відводилася роль рухів-зв'язок. "Чоловічий танець насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, оригінальними млинками, підсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбами, кабріолями, щупаками, віртуозними па, повітряними турами, турами з підігнутими ногами, турами-дублями та ін., – пише К. Василенко. – У деяких групах існують такі па, котрі в певному контексті виконуються і чоловіками, і жінками, хоч певна трансформація руху відчувається переважно через манеру виконання, положення голови, корпусу, рук і т.п. ... Деякі рухи, основні у жіночій лексиці (голубці, підбивки, вихилясники тощо), у чоловічому танці виконуються здебільшого як рухи-зв'язки, тобто проміжні рухи" [1, 43–44].

Важливим аспектом вивчення віртуозних рухів чоловічого танцю є засвоєння знань про розвиток чоловічої танцювальної лексики у народно-сценічному танці. З розвитком народно-сценічного танцю чітко визначився певний комплекс чоловічих рухів і своєрідна, специфічна манера їх виконання. Так, К. Василенко виділяв дві ознаки, притаманні українській танцювальній чоловічій лексиці: 1) elevation – природний дар танцюриста до стрибків, зльотів та 2) віртуозні низові рухи (присядки, повзунці, закладки тощо)" [6, 13]. Таким чином, у фольклорному танці віртуозні чоловічі рухи можна умовно поділити на дві групи: низові та стрибкові.

До низових рухів належать, насамперед, присядки – найбільш поширені чоловічі рухи в народних побутових танцях. Ці рухи були описані спершу

В. Верховинцем, який зафіксував їх близько шести. Пізніше А. Гуменюк у своєму дослідженні описав уже понад двадцять присядок, а К. Василенко у посібнику "Лексика українського народно-сценічного танцю", що є на сьогодні основним джерелом вивчення танцювальної лексики, називає їх близько шістдесяти. Це – проста присядка, гайдук, присядка з почерговим винесенням ноги навхрест другої, бокова присядка з підніманням ноги в сторону, присядка зі стрибком, присядка з просуванням убік, присядка з ударом рукою об підлогу з потрійним притупом та інші. До стрибкових рухів належать: розтяжка у повітрі, щупак, кільце, яструб, стрибки з перехресчуванням ніг, стрибок на коліно, стрибок з підігнутими ногами, стрибок-присядка та ін.

Таким чином, з основного руху в побутових танцях поступово утворювались складніші за своєю структурою рухи. Зокрема, розвивалась чоловіча віртуозна техніка, поповнюючись новими різновидами рухів та їх елементів. Наприклад, прості стрибки з часом стали основою розніжок, щупаків, яструбів та інших рухів. Елементарна присядка ускладнювалась, збагачувалась новими структурними елементами. Так виникли присядки-розтяжки, які заклали основу партерних револьтатів, повзунців. З останніх, своєї черги, трансформувалися закладки.

Порівняно з фольклорним танцем, у народно-сценічній хореографії значно розширилась структура традиційних народних танцювальних рухів. Наприклад, крім основних присядок, використовуються віртуозні розтяжки, розніжки, яких загалом близько тридцяти (присядка-розтяжка з вихилем, розтяжка з плескачем по халявах, присядка у повороті, розтяжка з присядкою-ножицями, присядка-розніжка з плескачем). Українські хореографи використовують різні варіанти присядки-закладки, які потребують віртуозної техніки виконання (закладка-орел, закладка з поворотом, закладка з підбивкою тощо). Повзунців в українській сучасній хореографії нараховується ще більше – К. Василенко називає понад шістдесят видів та їх варіантів.

Можливості використання віртуозних чоловічих рухів в народно-сценічному танці можна простежити, зокрема, на прикладі творчості П. Вірського. Ще працюючи а Червонопрапорному ансамблі Червоної армії, він здійснив постановки танців "Камаринська", "Солдатський танок", "На привалі", "Козача" та інших, які, з огляду на тематику, містили велику кількість віртуозних рухів і трюків, однак не переходили у цирковий атракціон [7, 18]. Надалі, працюючи в Державному ансамблі танцю України, балетмейстер продовжив роботу над вдосконаленням лексики, зокрема й чоловічого виконавства. Це можна простежити на прикладі його численних робіт, таких як "Гопак", "Повзунець", "Запорожці" ("Військові ігри й танці війська Запорізького") та інших. Серед віртуозних рухів і трюків, які виконують чоловіки-танцюристи, слід окремо назвати рухи зі зброєю, основані на справжніх бойових діях. Так, у "Запорожцях" П. Вірський у дуже складних українських чоловічих лексичних конструкціях вдало використав елементи фехтування шаблями та списами, що імітують двобій.

Цікавим прикладом започаткування віртуозних чоловічих рухів є танець "Український весільний" у постановці К. Василенка (ансамбль "Дніпро", 1957

рік). Вперше на сцені було виконано цілу низку трюкових рухів, комбінацій, які добре вписались у загальний хореографічний контекст. Окрім традиційних чоловічих рухів, характерних для Центральної України, в танці було використано різноманітні віртуозні присядки: "бочівочка", закладка з револьватом, "зайчик", різновиди повзунців, стрибки через пояс тощо. Загалом у композиції було використано 39 віртуозних рухів, причому деякі з них були виконані у цьому танці вперше.

Зразком чоловічого віртуозного виконавства можуть бути танці "Аркан" та "Опришки", що входять до репертуару багатьох хореографічних колективів, особливо на Прикарпатті та в Галичині. Наприклад, своєрідний колорит чоловічого парного танцю "Опришки" зумовлює, насамперед, використання рухів із топірцями, за допомогою яких танцюристи демонструють силу і спритність, героїзм, мужність. З точки зору хореографічної лексики танець являє собою серію чоловічих віртуозних рухів, розрахованих на витривалість, гнучкість, пластичність. Лексика "Опришків" урізноманітнюється за рахунок традиційних гуцульських рухів у сценічній обробці: присідання з перекиданням топірця, стрибки "м'ячики" з підсічкою топірцем, стрибки через топірць, дрібушки, вихиласи, повзунець з опорою на одну руку тощо. В різних колективах постановники намагались по-своєму інтерпретувати цей танець, збагативши його різними варіантами одного руху чи ускладнивши за допомогою комбінацій віртуозних рухів.

На основі традиційної морфології постановниками було розроблено такі віртуозні рухи, як просування на ліктях та носках ніг (буковинський танець), плетена доріжка з перекиданням ніг (гуцульський танець), ковзанки (метелиця). Використовуючи традиційні для певного регіону рухи, балетмейстери створили танцювально-акробатичні трюки, що дають змогу танцюристам продемонструвати силу, спритність, відвагу.

Деякі постановники вдавались до оригінальних рішень, що потребують від виконавців як спеціальної технічної підготовки, так і акторської майстерності. Так, у композиції "На Січі Запорізькій" В. Михайлова використано несподіваний і кумедний трюк – повзунець на барильці, що котиться. Цей емоційно забарвлений трюк органічно вплітається в загальну сюжетну канву твору.

На сучасному етапі лексика українського чоловічого народно-сценічного танцю продовжує збагачуватись, тому для танцюристів і майбутніх хореографів важливо також розуміти шляхи виникнення нових віртуозних рухів і знати вимоги щодо їх використання.

Сьогодні важко уявити народно-сценічний танець без складних елементів, віртуозної техніки та трюків. Сучасного глядача важко завоювати лише злагодженим виконанням рухів і комбінацій та елементами акторської гри, він очікує від хореографічної постановки чогось незвичайного, що вражало б і викликало захоплення. Тому сучасні хореографи намагаються розширити лексику танцю й збагатити її новотворами, які дають змогу продемонструвати можливість людського тіла й водночас розкрити національний характер українців.

Постановники народно-сценічного танцю на основі регіональних фольклорних зразків прагнуть до їх театралізації на ґрунті збагачення образно-емоційного змісту та технічного ускладнення першоджерел, розробки самобутньої стилістики [5]. Найбільш ефективними шляхами для вдосконалення чоловічої

віртуозної техніки є лексичні новотвори, тобто рухи, що виникли внаслідок з'єднання, й ускладнення існуючих форм руху; використання елементів спорту й акробатики; використання формотворчих елементів класичного балету. Балетмейстери вдаються до структурно-морфологічної обробки рухів, збагачуючи їх окремими нюансами, іноді підпорядковують структурно-морфологічну сторону образно-тематичній, однак при цьому намагаються зберегти основну структуру руху.

Найчастіше українські хореографи вдосконалюють техніку виконання стрибкових рухів (стрибки на місці, стрибки з просуванням, стрибки-оберти на місці, розніжка в повороті-турі, стрибки через пояс, шаблю чи топірець, крутки у повітрі з підібганими ногами, кільця, зайчик, щупак, яструб у повітрі, стрибки у повороті з падінням на закладку, крутки у повітрі на присядці).

В сучасних постановках віртуозні рухи використовуються солістами для демонстрації вправності, сили й витривалості, характерної для танців зі змагальним характером (гопаки, козачки тощо). Такі рухи основані на елементах так званої малої акробатики (кільце, щука, пістолет, розніжка, перевороти) й потребують серйозної фізичної підготовки. Рухи з великої акробатики (наприклад, різні види сальто) уже не типові для народного танцю, однак теж широко використовуються в сучасних постановках, оскільки дають змогу танцюристам не лише створити яскраві образи, а й продемонструвати унікальні можливості свого тіла. Для виконання таких трюків танцюрист повинен мати добре треновані м'язи, вміти групуватись, дотримуватись техніки безпеки тощо.

На сьогодні відомі українські хореографи розширюють танцювальний простір своїх номерів, активно використовуючи елементи художньої та спортивної гімнастики, акробатики. Такі конструктивні лексичні новоутворення, характерні насамперед для чоловічого танцю, додають йому різноманітності й видовищності, однак зазвичай сприймаються як традиційні рухи народного танцю.

Як бачимо, віртуозні рухи чоловічого танцю потребують від виконавців не лише фізичної витривалості, а й ґрунтовної хореографічної, а часто й акробатичної підготовки (саме тому вони використовуються переважно в репертуарі професійних колективів). Від постановників же така робота вимагає глибокого знання фольклорної першооснови танцювальних рухів, розуміння їх природи та символіки. П. Вірський наголошував: "У хороших традиціях українського танцю – такі технічно складні рухи, як "повзунець", різноманітні присядки, обертання в присядці та в повітрі, стрибки, повороти. Однак користуватися ними слід так, щоб вони були природною кульмінацією танцю, а не "стороннім тілом", зовсім не пов'язаним із його розвитком і характером" [3, 15].

Головне, про що повинні пам'ятати постановники народно-сценічного танцю, – те, що танець первинний, а акробатика лише доповнює, прикрашає його. Як показує практика, деякі хореографи іноді надто захоплюються й забувають про це і в підсумку їхня постановка сприймається швидше як акробатичний етюд. Та якщо потреба у виконанні складного акробатичного трюку чи віртуозних технік виправдана розвитком дії, то таку лексику в народно-сценічному танці використовувати доцільно й необхідно. Нововведення, що виникають на основі сучасного переосмислення традиційних чоловічих рухів, роблять постановки більш яскравими, емоційними та видовищними.

Література

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посібник. / К. Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 494 с.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
3. Вірський П. Думки і поради. / П. Вірський. – К. : Мистецтво, 1960. – №3. – С. 15; 6.
4. Купленик В. Нариси до історії українського народного танцю / Вадим Купленик. – К., 1997. – 63 с.
5. Пронь А. Становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbu.gov.ua>
6. Різник О. Танець / Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.culturalstudies.in.ua>
7. Станішевський Ю.О. Павло Павлович Вірський. / Ю.О.Станішевський. – К. : Музична Україна, 1962. – 46 с.
8. Шумов С. История Запорожской Сечи. / С. Шумов, А. Андреев. – К.-М. : ЕВРОЛИНЦ, 2003. – 632 с.
9. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. / Д. І. Яворницький. – К. : Наукова думка, 1991. – 592 с.

References

1. Vasylenko K. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu: navch. posibnyk. / K. Vasylenko. – K. : Mystetstvo, 1996. – 494 s.
2. Verkhovynets V. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu / V. Verkhovynets. – K. : Muz. Ukraina, 1990. – 150 s.
3. Virskiy P. Dumky i porady. / P. Virskiy. – K. : Mystetstvo, 1960. – № 3. – S. 15; 6.
4. Kuplenyk V. Narisy do istorii ukrainskoho narodnoho tantsiu / Vadym Kuplenyk. – K., 1997. – 63 s.
5. Pron A. Stanovlennia stsenichnykh form khoreohrafichnoho folkloru v Ukraini v konteksti vzaiemovplyvu rehionalnykh tradytsii [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.nbu.gov.ua>
6. Riznyk O. Tanets / Narisy ukrainskoi populiarnoi kultury. Za red. O. Hrytsenka. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.culturalstudies.in.ua>
7. Stanishevskiy Yu.O. Pavlo Pavlovych Virskiy. / Yu.O.Stanishevskiy. – K. : Muzychna Ukraina, 1962. – 46 s.
8. Shumov S. Istoriia Zaporozhskoi Sechi. / S. Shumov, A. Andreev. – K.-M. : EVROLINTs, 2003. – 632 s.
9. Yavornytskyi D. I. Istoriia zaporozkykh kozakiv. / D. I. Yavornytskyi. – K. : Naukova dumka, 1991. – 592 s.