

*Віктор Андрійович Литвиненко,
доцент кафедри народної хореографії
Київського національного університету культури і мистецтв*

СТАНОВЛЕННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ДРАМАТИЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ТВОРЧІЙ РОБОТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Стаття присвячена вивченню розробки, становлення і створення танцювального драматичного художнього образу у народно-сценічній хореографії і практичним його втіленням у творчій роботі балетмейстера. За основу взято творчість Павла Вірського, яка яскраво відображає тогочасні художні підходи до створення багатожанрових танцювальних народно-сценічних полотен. На основі режисерсько-постановочної роботи видатного українського балетмейстера у Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України показано практичне втілення танцювальних художніх образів і у його творчому доробку.

Ключові слова: хореографія, танцювальний рух, танцювальний драматичний художній образ, конфлікт, акторська індивідуальність, балетмейстер, Павло Вірський.

*Виктор Андреевич Литвиненко,
доцент кафедры народной хореографии
Киевского национального университета культуры и искусств*

СТАНОВЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЕ ПАВЛА ВИРСКОГО

Статья посвящена изучению разработки, становлению и созданию танцевального драматического художественного образа в народно-сценической хореографии и практическим его воплощением в творческой работе балетмейстера. За основу взято творчество Павла Вирского, которое ярко отражает в период его балетмейстерской деятельности художественные подходы к созданию многожанровых танцевальных народно-сценических полотен. На основе режиссерско-постановочной работы выдающегося украинского балетмейстера в Государственном заслуженном академическом ансамбле танца Украины показано практическое воплощение танцевальных художественных образов и в его творчестве.

Ключевые слова: хореография, танцевальное движение, танцевальный драматический художественный образ, драматургия, конфликт, актерская индивидуальность, балетмейстер, Павел Вирский.

Viktor Andreevich Litvinenko,
assistant Professor of the Department of folk choreography
of the Kiev National University of Culture and Arts

BECOMING OF DANCING DRAMATIC IMAGE IS IN CREATIVE WORK OF PAVLO VIRSKOGO

This article is devoted to the study of the development, establishment and creation of dance drama art image in people's scenic choreography and its practical embodiment in the creative work of choreographer. Taken as a basis the work of Paul Wirski, which clearly reflects the then artistic approaches to the creation of multidisciplinary dance folk scenic paintings. Based directing staging works of the outstanding Ukrainian choreographer of State Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine shows a practical embodiment of dance and artistic images of its artistic heritage.

Key words: choreography, dance movement, igrovy image, dramaturgiâ, conflict, actor's individuality, balletmaster, P.Vyrsky.

В останні десятиліття проблема розвитку національної народної хореографії і реальне життя змушують шукати нові шляхи трансформації та розвитку цього художнього напрямку, створення сучасних високоякісних художніх творів. Це викликано тим, що на тлі позитивних зрушень у народно-сценічному хореографічному мистецтві все частіше простежується схематизм і шаблонність при створенні танцювальних драматичних художніх образів. Недостатня розробленість теорії в роботі балетмейстера над створенням танцювального драматичного образу є однією з причин того, що в практиці постановочної роботи ще мають місце методологічно хибні уявлення про його значення не тільки у розкритті виконавської і акторської індивідуальності талановитих танцюристів, а й для розвитку драматургії хореографічного твору, яка визначає танцювально-музичний розвиток сценічної дії, пройнятою боротьбою почуттів, конфліктів, зіткненням характерів сценічних персонажів. Для позитивного розв'язання цієї проблеми необхідне не лише використання, а й аналіз чинників під час детермінації практичної діяльності балетмейстера, яка одночасно формується і розвивається.

Застосовуючи теоретичний і практичний досвід попередників, автор пропонує розглянути значення драматичного художнього образу у створенні хореографічних творів на прикладі творчої діяльності всесвітньо відомого українського балетмейстера Павла Вірського.

Усім видам сценічної творчості властива спільна і вагома риса: виконання має виражати поетичний зміст, переданий у творах, будь це пісня чи танець, хоровод чи інсценівка. Між рухами і музикою в драматичній дії танцю при одночасному їх виконанні встановлюються дуже тісні взаємозв'язки, які об'єднують один і той самий поетичний зміст. Танцювальні рухи, супроводжуючи музику, виражають драматичний образ, закладений у музиці. У цьому приховувалися багаті наявні умови, сприятливі для розвитку творчих можливостей балетмейстера Павла Вірського. Навіть при виконанні фіксованого руху у драматичній дії від балетмейстера вимагалася певна винахідливість і творча самостійність, не аби яка активність.

І музика, і танцювальний рух розгортаються у часі. Музичні характеристики образів, втілені у програмних танцювально-музичних творах композиторів Я. Лапинського («Запорожці», «Чумарочка», «Моряки флотилії “Україна”»), А. Філіпенка («Ми з України»), А. Хелемського («Повзунець»), Б. Яровинського («Гопак»), В. Мураделі («Ми пам'ятаємо»), А. Мухи («Про що верба плаче»), Л. Колодуба («Жовтнева легенда»), І. Іващенко («Вишивальниці», «Ляльки», «Новорічна метелиця», «Козачок» тощо), знаходили своє віддзеркалення у хореографічних мініатюрах, картинах і композиціях балетмейстера Павла Вірського [7, 33], в ігрових танцювальних рухах. Єдність їх виявляється перш за все у співвідношенні форми музичного твору з побудовою хореографічної композиції, з рухами драматичної дії.

Між музикою і рухами легко встановлювалися взаємозв'язки. Балетмейстер виражав зримо зміст і характерні особливості музики, а музика надавала чіткої виразності рухам, коригувала зміну їх побудов, керувала ритмом танцю.

Рух й музика не відображають точно життєві явища або предмети. Вони відтворюють переживання в їхньому опоестизованому вигляді. Проте танцювальними образами й музикою балетмейстер Павло Вірський здатний був охарактеризувати властивості й риси певного персонажа, відобразити його потяги і прагнення, показати динаміку почуттів. Наприклад, у трагікомічній мініатюрі «Чумацькі радощі» розкрито оптимізм, гумор, душевну щедрість – характерні риси чумаків; у хореографічній картинці «Подоланочка» – поетичну поему про велике і чисте кохання двох сердець, народні звичаї, язичницькі обряди; у жартівливому танці «Повзунець», кожний варіант якого – основа для створення людських характерів, перейнятих гумором і духом українського народу, тощо. Танцювальні ігрові рухи створювалися як своєрідні виражально-зображальні засоби, якими користувався балетмейстер для втілення змісту, образу твору [3, 129].

Підкреслимо складність і багатогранність поняття *танцювальний художній образ*. Будь-який художній танцювальний образ виступає в різних ролях: як спосіб відображення явищ дійсності засобами мистецтва та як творче їх відтворення, зважаючи на особливості природи балетмейстерської творчості. Тому слід вивчити конкретний зміст образів, які створював балетмейстер Павло Вірський у творчому процесі, тобто окреслені ним характери, поведінку, дії персонажів. Аналіз цього наочного матеріалу дозволить підійти і до характеристики способів образного відображення й вираження, до яких вдавався балетмейстер.

Але танцювальний художній образ, виражений рухом, складніший за своєю структурою від простого танцювального руху, виконаного під музику. В його основі – не тільки рух, акторська майстерність, емоції, а й весь комплекс музичних засобів у різноманітних їх сполученнях. Якщо Павлу Вірському потрібно було передати характер персонажа, явище життя, виражене специфічними засобами, то очевидно, потрібні були додаткові засоби в музиці – програма інструментального твору, висловлена у назві, текст пісні, назва деяких форм танцювальної музики.

Отже, між рухами і музикою, які балетмейстер використовував для розкриття художнього образу у хореографічному творі, встановлювався ще один компонент, який визначав структуру балетмейстерської творчості і посилював усвідомленість дій балетмейстера, пояснював конкретний зміст хореографічного

твору і музики, характер образів, які передавалися в танцювальних ігрових рухах. Саме в балетмейстерській творчості цей компонент відіграє чималу роль, оскільки він допомагає і полегшує шляхи народження балетмейстерського задуму щодо відшукування саме тих рухів, які будуть притаманні образу, допомагаючи в цілісному сприйнятті драматургії хореографічного твору.

Наступним фактором, який спонукав балетмейстера Павла Вірського до творчості, є сам танцювальний рух. Якщо погодитися з розумінням художнього образу як своєрідного способу передачі дійсності, то балетмейстер у танцювальних рухах під впливом музики повинен був передати якусь картину життя, охарактеризувати той чи інший персонаж, його ставлення до інших. Найдоступнішою формою для цієї діяльності буде будь-який різновид традиційної народної сюжетної гри, що супроводжується пантомімними рухами, триндичками і рухами характерного танцю.

Як видно з самої назви традиційної сюжетної гри, яку Павло Вірський використовував у творчому процесі, її складовими можна назвати створену балетмейстером роль, яку бере на себе артист балету, і сюжет, що спрямовує його дію. У сценічному образі діє жива людина – танцюрист, який втілює задум балетмейстера в художній образ [7,132]. Якщо розглянути створений образ в художньому аспекті, то, мабуть, успішне виконання ролі безпосередньо пов'язане з найпростішими спробами створити образ у його найпростішому оформленні. Становлення цього образу перебувало у прямій залежності від задуму балетмейстера Павла Вірського і музики, яка надавала йому виразності, підказувала характерні риси, танцювальні ігрові рухи драматичної дії, спонукала до розгортання сюжету.

Традиційна ігрова культура завжди привертала увагу балетмейстерів. Її використання у хореографічному мистецтві є сприятливим ґрунтом для становлення й розвитку творчої діяльності балетмейстера. Як правило, ігри зафіксовані в своїй побудові, сюжетах, ролях. Широкі й різноманітні можливості традиційної ігрової культури дозволяють визнати її своєрідною формою освоєння явищ життя, дійсності. Але не всяке освоєння дійсності, що відбувається у грі, можна назвати естетичним. Що ж надає їй естетичного характеру, які компоненти діяльності можна розглядати в художньому плані? Перш за все, це пошуки того типового й характерного, чим повинна вирізнятися саме творчість: якістю драматичної дії і рухів, які повинні впливати на тих, хто їх дивиться. Передаючи дії персонажів, балетмейстер шукає характерні риси, які є типовими для створення художнього образу.

У процесі постановочної роботи над образом Павло Вірський дуже уважно і обережно втручався у дії артиста-виконавця тієї чи іншої танцювальної ролі. Проте слід підкреслити, що взаємозв'язок пошуків кристалізації художнього образу як процесу засвоєння артистом знань і навиків в умовах систематичного й планомірного балетмейстерського керівництва та вільної виконавської творчості артиста балету збагачував ці два процеси. Пошук і танцювальних рухів, і дій, і внутрішнього стану артиста набирал у такій співдружності активізуючого характеру, інтенсивно розвивалися особистості артиста балету і, зокрема, всебічно формувалися виконавські можливості та здібності.

Такий творчий метод в роботі спонукував артиста балету до самостійних пошуків розв'язання творчого завдання. Всі процеси творчого переживання і вживання у роль набували активного, пошукового характеру. Нагромадження музичних вражень, освоєння навиків виконання танцювально-ігрових виражальних рухів розкривали потенційні можливості артиста і творчо викристалізували художній образ.

Центральною ланкою художньої творчості являється створення драматичного образу, риси якого були охарактеризовані на основі аналізу своєрідності хореографічного мислення балетмейстера. Для повного розуміння цього явища доцільним є доповнити його психологічними рисами.

Процес творчої роботи Павла Вірського над створенням танцювального художнього образу можна схематично зобразити так: музика – переживання балетмейстера – створення ним драматичного образу. Музика – перша ланка в цій структурі. Вона виступає як об'єкт сприйняття балетмейстера і пов'язана з позамузичними засобами (програмна назва, назва жанру танцювальної музики). Сила впливу музики загальновідома. Вона здатна по-особистому впливати на людину, викликаючи в неї рухові реакції.

«І дорослі, і діти, – пише відомий диригент Л. Стоковський, – слухаючи музику, нерідко відчують бажання рухатися в її ритмі. Вони починають рухати руками, притупують ногами, похитують головою....» [13, 51].

Внаслідок такого емоційного впливу музика надає рухам і діям людини безпосередності та ширості. Саме вона є своєрідним «замінником» невимушеної атмосфери, у якій виконуються самостійні ігрові танцювальні рухи. Водночас музика разом із позамузичними засобами здатна програмувати творчість людини такими її властивостями, які впливають на неї. Вона також визначає і пізнавальний бік творчої діяльності.

Балетмейстер виступає як суб'єкт, котрий сприймає музику як спонукання його до дії, а потім як творець нових рухів, нового танцювального художнього образу. У такому розумінні балетмейстер – центральна ланка цієї структури. Адже важлива не тільки музика, яка впливає на балетмейстера, а й те, як він відгукується на неї. Чи вдається йому стати співучасником переживань, чи щирий він у своїх почуттях і чи захопився він такою мірою, щоб у нього з'явилося інтенсивне бажання виразити свої почуття в діяльності. Від міри захопленості балетмейстера, а далі і артиста балету, від розуміння поставленого перед ним завдання залежить якість продукції. Щирість, породжена внаслідок співпереживання поетичного змісту музики, мала велику цінність у творчій діяльності Павла Вірського

Як же відбувалося становлення танцювальних художніх образів у хореографічних мініатюрах, які створив Павло Вірський? У танцювальному художньому образі виявляються персонажі, їхні дії, картини життя, навіяні музичним твором, його назвою, текстом пісні тощо. Врешті, об'єктивним показується життя в тих його проявах, в яких воно може бути виражене і зображене в танці, в музиці, а суб'єктивним в танцювальному художньому образі є ставлення балетмейстера до зображуваного, його задум і засоби їхнього втілення.

Становлення танцювально-художнього образу в хореографічному творі може відбуватися лише в умовах, коли «спрацьовують» перші дві ланки – музика вплинула на балетмейстера, а балетмейстер адекватно її сприйняв.

Отже, становлення танцювального художнього образу залежить від двох факторів – об'єктивного та суб'єктивного, тільки єдність яких забезпечує якість образу. Звичайно, під час його втілення в роботі з балетмейстером артист балету зустрічається з протиріччями між задумом, що виникає у балетмейстера, і професійною можливістю його втілення. У більшості випадків артист намагається встановити чисто зовнішню подібність, умовні танцювальні рухи, які тільки приблизно нагадують образ зображуваного персонажа. Але принципово важливо, що за цих умов виникають природні, тобто життєво правдиві дії артиста. Вони й є зародками творчої діяльності в роботі над танцювальним художнім образом.

Виникнення і розвиток танцювального образу у драматичній дії хореографічного твору залежить від обдарованості балетмейстера і професійних можливостей виконавця ролі. Однак у процесі творчої роботи над образом, засвоєння і фіксація окремих танцювальних рухів та внутрішнього стану не виключають, а навіть передбачають можливість раптових, здавалось би, несподіваних творчих проявів артиста балету. Ці процеси, які іноді не можна пояснити, завжди підготовлені попереднім формуванням способів творчих дій в роботі артиста балету над створенням художнього образу.

Завдяки своїй синтетичності, наявності багатьох компонентів, становлення танцювального образу допускає розгорнутість у часі, обдумування, розмірковування. Наочність дій артиста балету у співдружності з балетмейстером робить можливим внесення в них поправок.

Формування танцювально-художнього образу дуже варіативне й різноманітне. Методи значно видозмінюються через особливості різних стадій становлення танцювального образу, на яких по-різному складаються взаємодії суб'єкта (артиста балету), якому треба створювати танцювальний художній образ, і об'єкта (життєві явища, твори мистецтва). Останні є джерелом для творчості.

У формуванні професійних навиків і діяльності артиста балету активна роль належала Павлу Вірському як балетмейстеру, організатору та керівнику цих взаємодій. Тому орієнтовно можна накреслити три стадії виникнення й розвитку танцювального образу. *Перша стадія* характеризується впливом життєвих явищ і творів мистецтва. Музика допомагає побачити ці явища в тій художній формі, в яку втілили сприйняття композитор і поет та переробили силою своєю уяви. На цій стадії відбувається перша зустріч балетмейстера з музичним твором (піснею, музичним твором або програмною інструментальною п'єсою). Музика, поетичний текст пісні, назва п'єси стають програмою подальших дій балетмейстера для визначення і задуму хореографічного твору, а також танцювального образу. Проте справжнім джерелом виникнення задуму і образу є спогади про життєві враження, які належить відтворити в танцювально-ігровій драматичній дії.

Роль балетмейстера Павла Вірського у творчому постановочному процесі полягала у збудженні у виконавця аналогії між уявленнями життєвих явищ та музично-поетичними образами і тим допомогти створенню танцювального художнього образу твору в його цілісному вигляді.

Друга стадія полягає у пошуках засобів виражального руху, якими виконавець повинен був передати танцювальний образ, котрий складається з різноманітних компонентів. Балетмейстер відшуковує саме ті характерні танцювальні рухи,

які відповідають характеру героя, його образу, вчинкам і діям. Головне завдання, щоб виконавець у запропонованих обставинах пройнявся почуттями, які передавалися в музичному творі і прагнув якнайкраще виразити їх і образ в цілому. Спочатку балетмейстер знаходить потрібні засоби ніби інтуїтивно. Але виникнення танцювальних рухів та інтуїтивних дій ґрунтується на узагальненні багатьох повторних виконань рухів і вражень. Інтуїтивність дій та ігрових танцювальних рухів не виключає наявності розумових операцій, усвідомленості всього того, що відбувається. Балетмейстер, натхненний творчим бажанням, розуміє, що йому потрібно знайти найвиразніші засоби для передачі сюжету ігрової драматичної дії хореографічного твору, які адекватні і музично-поетичному змісту.

Третя стадія – застосування готової продукції. Ця стадія характеризується завершенням втілення танцювального художнього образу і всього задуму в цілому. Оцінити її повинен глядач. Відбувається взаємодія глядача з творчим колективом на чолі з балетмейстером Павлом Вірським, інтереси якого були спрямовані не тільки на процес, а й на результати, одержані ним і його однодумцями – артистами балету.

Названі стадії належать до єдиного творчого процесу становлення танцювального художнього образу у творчості балетмейстера. Виділення цих стадій – умовне й нелегке, але теоретичний розгляд вимагає такого аналізу і допоможе розв'язати основне завдання статті – вивчення особливостей становлення танцювального драматичного художнього образу в творчій діяльності всесвітньовідомого українського балетмейстера, організатора і керівника Державного заслуженого академічного ансамблю танцю з 1955 по 1975 роки Народного артиста СРСР, лауреата Державної премії СРСР, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка – Павла Вірського.

Література

1. *Боримська Г.* Самоцвіти українського танцю / Генрієта Володимирівна Боримська. – К. : Мистецтво, 1971. – 132 с.
2. *Богданов-Березовський В.М.* Статті о балете / Валерій Михайлович Богданов-Березовський. – Ленинград : Советский композитор, 1962. – 207 с.
3. *Василенко К.* Український танець : підручник для спец. ін-тів культури / Кім Юхимович Василенко. – К. : ІПК ПК, 1997. – 282 с.
4. *Верховинець В. М.* Весняночка : ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шкільн. віку / В. М. Верховинець. – [5-е вид.]. – К. : Муз. Україна, 1989. – 343 с.
5. *Вірський П. П.* У вихорі танцю : репертуарний зб. / П. П. Вірський. – К. : Мистецтво. – (Бібліотечка художньої самодіяльності «Райдуга») ; №1 – 6.
6. *Литвиненко В. А.* Зразки народної хореографії: підручник / В. А. Литвиненко. – К : Альтепрес. – 2008. – 467 с.
7. *Павло Вірський : життєвий і творчий шлях / Вірський Павло.* – Вінниця : Нова книга, 2012. – 320 с.
8. *Скудіна Г.* Балет/ Г. Скудіна. – М.: Музгиз, 1963. – С. 8.
9. *Стоковський Л.* Музыка для всех нас / Л. Стоковский. – М.: Советский композитор, 1959. – 51 с.
10. *Старков В.* Традиційна ігрова культура населення України / Валерій Старков. – К. : Ін-т Укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2009. – 402 с.
11. *Яворницький Д. І.* Історія запорозьких козаків: [в 3 т.]. – Т. 1 / Д. І. Яворницький [редкол. : П. С. Сохань (гол.) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1990. – 592 с.