

**Рой Євгеній Євгенійович**  
доктор історичних наук, професор,  
професор НДІ Київського національного  
університету культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0001-6076-7236

**Рой В'ячеслав Євгенійович**  
здобувач Національного педагогічного  
університету імені М.П. Драгоманова  
ORCID: 0000-0001-8244-7858

## МИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДІЯ ТВОРЧИХ КОНЦЕПЦІЙ П. ВІРСЬКОГО ТА К. ГОЛЕЙЗОВСЬКОГО ЯК ВАГОМИЙ ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ФАКТОР У ПРОЦЕСІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ

**Мета дослідження** – охарактеризувати роль досвідченого столичного хореографа, теоретика і практика К. Голейзовського у трансформації художньо-образного мислення українського режисера, балетмейстера-постановника П. Вірського на ранній стадії формування його професійної майстерності і розкритті творчого потенціалу молодого митця. **Методологія** дослідження полягає в поєднанні аналітико-синтетичного методу з історико-мистецтвознавчим, що дає змогу об'єктивно дослідити результати творчої співпраці митця з відомим російським хореографом, який суттєво вплинув на становлення балетмейстерської і акторської майстерності майбутнього уславленого майстра українського народно-сценічного танцю. **Наукова новизна** статті криється в тому, що в ній уперше на основі різнопланових джерел робиться спроба простежити початковий процес формування творчих здібностей майбутнього артиста балету і балетмейстера-постановника Павла Вірського та вплив на його творчість досвідчених хореографів. **Висновки**: доведено, що в результаті творчої співпраці П. Вірського і К. Голейзовського в значній мірі розкрилися хореографічні здібності українського митця, який в ті роки тяжів до класичної хореографії. Навіть існуючі у 20-х роках численні модерністські течії, які відчутно впливали на подальший розвиток хореографічного мистецтва, не могли затьмарити любов молодого артиста до академічної школи танцю. Його художньо-образне мислення формувалося під кутом трансформаційних процесів, які мали місце у тогочасній вітчизняній хореографії, але й під впливом мистецької концепції К. Голейзовського, яка сприяла його образно-виражальній палітрі, розширенню проблемно-тематичних об'єктів та оновленню національної форми танцювального мистецтва.

**Ключові слова**: балетмейстерська майстерність, класичний танець, балетні фрагменти, сольний дебют, експериментатор, сюжетна канва, театралізовано-образна мініатюра.

*Рой Евгений Евгеньевич, доктор исторических наук, профессор, профессор НИИ Киевского национального университета культуры и искусств; Рой Вячеслав Евгеньевич, соискатель Национального педагогического университета имени Н.П. Драгоманова*

**Взаимодействие творческих концепций П. Вирского и К. Голейзовского как весомый эволюционный фактор в процессе трансформации художественно-образного мышления украинского хореографа**

**Цель работы** - проследить предпосылки становления балетмейстерского мастерства прославленного украинского режисера и постановщика Павла Вирского, влияние на его творческую деятельность известных украинских и российских хореографов, которые способствовали раскрытию творческого потенциала молодого хореографа на ранней стадии его творческой деятельности. **Методология** исследования заключается в сочетании аналитико-синтетического метода с историко-искусствоведческим, что позволяет объективно проанализировать условия становления творческого мастерства Павла Вирского в контексте его делового партнерства с К.Голейзовским и другими талантливыми хореографами, творчество которых и до сегодняшнего дня является образцом для многих постановщиков танцев. **Научная новизна** статьи кроется в том, что в ней впервые на основе разноплановых источников делается попытка проследить начальный процесс формирования творческих способностей будущего артиста балета и балетмейстера-постановщика Павла Вирского и влияние на его творчество опытных хореографов и, в первую очередь, экспериментатора-новатора К. Голейзовского. **Выводы**: доказано, что балетмейстерские мастерство украинского хореографа начало формироваться на рубеже 20-30-х годов прошлого века, когда в стране возникли различные модернистские течения в противовес классической хореографии. Существенное влияние на этот творческий процесс имело творческое сотрудничество с известными мастерами балетной сцены во время учебы в Москве и во время работы в Одесском оперном театре, где состоялось знакомство с К. Голейзовским, который в значительной степени способствовал раскрытию творческого потенциала молодого артиста балета. Именно они способствовали раскрытию творческих способностей

Павла Вирського, в котором заметно укрепился интерес к классической школе танца и который последующие годы стал базовой основой его народной хореографии.

**Ключевые слова:** балетмейстерские мастерство, классический танец, балетные фрагменты, сольный дебют, экспериментатор, сюжетная канва, театрализованно-образная миниатюра.

*Roy Yevgeny, doctor of historical sciences, professor, Research Institute of Kyiv National University culture and arts; Roy Vyacheslav a candidate for the National Pedagogical University of the name of M.P. Drahomanov*

**P. Virskiy and K. Goleyzovsky's creative cooperation as a weighty one an evolutionary factor in the process of transforming the artistic-figurative thinking of the Ukrainian artist**

**The purpose of the work** is to trace the prerequisites for the creation of the choreographer's mastery of the famous Ukrainian director and producer Pavel Virsky, the influence on his artistic activity of the famous Ukrainian and Russian choreographers, which contributed to the disclosure of the creative potential of the young artist. **The methodology** of the research is to combine the analytical and synthetic method with the historical-arts study, which allows objectively to investigate the conditions for the creation of the creative skill of Pavel Virsky in the context of his business partnership with K. Goleizovsky, M. Bolotov, V. Verhovinets, and others. talented choreographers, whose creativity to this day is an example for many dance directors. **The scientific novelty** of the materials of this article lies in the fact that in it for the first time on the basis of diverse sources there is an attempt to trace the initial process of formation of creative abilities of the future artist - ballet and choreographer of the stage designer Pavel Virsky and the influence on his work of experienced choreographers. **Conclusions:** it is proved that the artist's choreography mastery began to form at the turn of the 20-30s of the last century, when different modernist currents appeared in the country contrary to the classical choreography. The creative collaboration with famous masters of the ballet scene during his studies in Moscow and in the process of work at the Odessa Opera House, with the acquaintance with K. Goleizovsky, greatly contributed to the disclosure of the creative potential of the young artist, had a significant influence on this creative process. They contributed to the disclosure of the creative potential of Pavel Virte, which markedly strengthened the interest in the classical dance school, which later became the basis of his folk choreography.

**Key words:** ballet master's skill, classical dance, ballet fragments, solo debut, experimentator, storyline canvass, dramatized-image thumbnail.

Актуальність теми дослідження. Складним виявилось перші десятиліття ХХ ст. для культурно-мистецького життя України. Це були роки напружених пошуків нових форм роботи мистецьких колективів, які саме в цей час переживали гостру ідейно-художню кризу. Вона вилилася в серйозних репертуарних суперечностях, різкому зниженню рівня вистав. До цього варто додати, що вже у другій половині 20-х років минулого століття у більшості театрів опери та балету, оперети, як до речі, і в інших творчих колективах відчувалася нестача високо професіональних провідних балетних артистів та кордебалету, балетмейстерів, педагогів-репетиторів, які, не маючи достатніх засобів існування, були змушені емігрувати за кордон. Їх від'їзд відразу ж позначився на якості спектаклів. Помітно звужився репертуар театрів. Необхідно було вживати термінові заходи по відродженню театрального життя в країні. Відповідні державні органи, які опікувалися роботою творчих колективів, вжили низку заходів і посприяли кадровому поповненню [4, 247-249, 301-303]. На допомогу почали приходити як досвідчені, так зовсім молоді артисти, диригенти, хореографи з усієї країни. Їх прихід забезпечив безперервну роботу театрів, збереження класичного репертуару та театральних учбових закладів країни. Проте, щоб чіткіше уявити собі ситуацію в тогочасному театральній-культурному середовищі України, варто сказати те, що в багатьох містах (Київ, Харків, Одеса) у зазначений історико-культурний період ще не було постійних балетних труп. Їх набирали в ті роки на контрактній основі перед кожним театральним сезоном.

На прикладі Одеського театру опери та балету можна було побачити типову картину процесу відновлення і поживлення мистецького життя у зазначений період. У результаті після низки вжитих на державному рівні заходів воно в цьому творчому колективі активізувалося, театр почав набирати силу, чітко визначилася мета і завдання академічного балету, відновлювався репертуар, змінювався артистичний склад трупи, для постановки вистав запрошувалися різні роки провідні столичні балетмейстери (К. Голейзовський, І. Мойсеев та інші). Театр поповнювався студентами і випускниками спеціалізованих учбових закладів зі всієї країни. Почалася невпинна і копітка робота по збереженню найцінніших досягнень культури і мистецтва минулого і створення нового театру – театру глибокого змісту. Вся ця робота була спрямована на підйом культурного рівня широких народних мас.

Серед творчої молоді можна було побачити і талановитого студента Одеського музично-драматичного інституту П. Вирського, учня відомого артиста балету Маріїнського театру (нині Санкт-Петербург) А. Преснякова, який порекомендував своєму колезі, московському балетмейстеру К. Голейзовському, запрошеному в цей нелегкий для театру час режисером-постановником талановитого майбутнього артиста.

Будучи вже досить відомим у країні балетмейстером, К. Голейзовський прийняв запрошення і приїхав до Одеси для постановки балетних спектаклів. Ця пропозиція та його згода для багатьох балетоманів (прихильників класичної школи) була в певній мірі несподіванкою. Слідкуючи за його творчою діяльністю, вони знали його схильність до пошуку нових танцювальних і сценічних форм, які були у маестро одночасно і результатом, і засобом, тобто результатом емоційного сприйняття явищ і засобом передачі емоцій. Але для запровадження «нового» треба було розірвати академізм «старих», що вважалося у ті буремні роки ознакою «революційності» в балетному мистецтві. І він часто йшов на це [5, 7]. Знайомлячись з його творчістю, більшість з них навіть не підозрювали, що, «насміхаючись» над штампами академічного балету, митець категорично заперечував дилетантизм у танцювальному мистецтві та завжди розглядав класичний танець як школу, як систему виховання. Тобто, аналізуючи його творчу діяльність 20-х років минулого століття, можна стверджувати, що він не отожднював його з тими видами і структурними формами, які окам'янили на тогочасній академічній сцені.

Прийшовши на «кастинг» по відборі конкурсантів на посаду артиста кордебалету Одеського театру опери та балету, Павло Вірський під час співбесіди вперше зустрівся з К. Голейзовським. Його ім'я вже давно було на слуху в численних театрах за його постановки декількох неординарних балетних вистав у Большому та Експериментальному театрах Москви. Ця зустріч виявилася доленосною для молодого артиста. Справа в тому, що, вважаючи класичний танець важливим засобом виразності, Павло Вірський настійливо вивчав класичний репертуар, і зі знанням справи продемонстрував окремі балетні фрагменти під час свого виступу на перегляді.

Його успіху в значній мірі сприяли природні дані, відмінна пам'ять, акторська майстерність, знання деяких музичних партитур, вміння орієнтуватися у виразних засобах і стилях балету. Досвідчений хореограф звернув увагу на музикальність претендента на місце артиста кордебалету, його рухомість і на високий красивий стрибок та надзвичайну ритмічність. Його класичний танець, виконаний на перегляді, вирізнявся шляхетністю, високою технікою, легкістю, а манера виконання була близькою до академічної. До цього доклав зусиль його педагог з класичного танцю А. Пресняков, який допомагав талановитому учню своїм досвідом, знаннями, ерудицією, підвищуючи рівень його хореографічної культури.

Павло Вірський, в якому комедійне сусідило з героїчним, став творчою знахідкою для К. Голейзовського. Він дав йому «зелене світло» для роботи в кордебалеті, яку він мав суміщати ще з незавершеним навчанням в учбовому закладі. Але це вже відкривало перспективи майбутньої професійної кар'єри, хоча і забирало, фактично, весь його вільний час. Технічно обдарований від природи артист, не обмежувався лише виконавством, а інколи ще й на громадських засадах «асистентував» балетмейстеру, проявляючи жвавий інтерес до режисерсько-постановочної роботи.

Знайомство з хореографією «експериментатора-бунтаря» все більше переконувало молодого одесита в тому, що вона входила в коло мистецтв, здатних творчо висловити ідеї його епохи, впливати на людей своєю художньо-сценічною образністю, котра була наближена до інтересів пересічного глядача і відповідала його естетичним критеріям. Творче співробітництво з досвідченим майстром танцю допомагало Павлу Вірському отримувати більш глибоке художньо-образне уявлення про хореографічний твір, з яким працював знаний митець, про його методика роботи, привчаючись мислити не тільки масштабами власної партії, але і всього балетмейстерського рішення. Крім того, воно допомагало йому краще зрозуміти позицію К. Голейзовського стосовно протиставлення естетиці «старого» балету свою, нову, хоча при цьому добре розумів, як представник академічної школи танцю, що його особисті знахідки не відбулися б без відкриттів «попередників класиків» [6, 13]. Тут доречно пригадати слова А. Бенуа, який, ратуючи за повагу до традицій, наполягав на тому, що в роботі постановника присутня ідея спадкоємності культури, бо кожен хореограф є органічною «складовою єдиного ланцюга і цінує це своє місце» [1, 32-34].

Беручись за постановку репертуарного спектаклю «Марна пересторога», К. Голейзовський намагався довести, що готовими, створеними з іншого приводу формулами, неможливо якісно користуватися, ані для розкриття сучасних ідей, ані для демонстрації в сценічній формі «старовини». А тому, приступаючи до роботи, він вирішив дати йому свою авторську інтерпретацію подій, котрі згідно сюжетного контенту розгорталися в ньому. При цьому митець намагався не копіювати пасивно своїх столичних попередників, а відтворити авторський образ спектаклю. В результаті пошуків нового були творчо переглянуті практично всі компоненти вистави. На противагу еkleктики старого варіанту постановок здійснених на сценах Москви і Ленінграда (нині Санкт-Петербург) ним було висунуто принцип цільності художнього задуму. Митець по-новому організував балетне дійство, добровільно прирікаючи себе на залежність від музики та декорації, та одночасно помітно вираючи від такої ус-

відомленої залежності у тих сценічних випадках, коли досягалася гармонія цілого, підкореного єдиній думці. Для цього він відкрив купюри і модернізував окремі мізансцени відомих столичних постановочних варіантів [8, 41-43].

Цією виставою столичний хореограф вирішив своєрідно провести, так би мовити, «ревізію» загальновізаного в ім'я високої художньої культури класичної вистави, намагаючись при цьому відшукати зближення з сучасною дійсністю. Щоправда, це дещо ускладнювалося через те, що сценарій вже був розроблений до нього (хоча він і вніс деякі корективи), музика також обмежувала його «експериментаторські» дії, а тому це швидше була з його боку спроба пристосувати класичну хореографію до нових смаків пересічних любителів танцювального мистецтва. Тобто, його творчі знахідки були свідченням того, що постановник намагався «модернізувати» старий балет, який, на його погляд, вже не відповідав смакам оновленої глядацької аудиторії, котра в повоєнні роки фактично заповнювала театральні зали.

Але чи не найбільшою несподіванкою для молодого артиста кордебалету Павла Вірського стала пропозиція К. Голейзовського станцювати одну з провідних партій в балеті «Марна пересторога» В. Доберваля на муз. Г. Гартеля, ставши партнером О. Максимової, що викликало деяке незадоволення представників «старої гвардії» солістів. Свою позицію досвідчений «метр» детально обгрунтував дирекції театру. Герої дебютантів у новій постановці метра балету отримали точні хореографічно-образні характеристики.

Сольним дебютом Павла Вірського стала партія Колена у цій виставі К. Голейзовського, успішно виконана на одеській оперній сцені. Володіючи винятковими танцювальними і музикальними здібностями, він, виконуючи свою сценічно-образну роль, намагався досягти органічного злиття музики і танцю, тобто того, над чим молодий виконавець настійливо працював ще беручи участь у масових сценах інших балетних спектаклів. Цей виступ можна вважати початком його самостійної творчої кар'єри на шляху соліста балету. Глядачів полонили його надзвичайний польотний стрибок (балон), легкість і граціозність рухів, вражаючі акторські дані [7, 32-34].

Все це не могло не привернути до артиста кордебалету увагу досвідченого балетмейстера-постановника, який побачив у цьому танцівникові тяжіння до деякої психологізації характеру, зростаючий інтерес до внутрішнього світу героя, який він точно вловлював і доносив до глядача, а також людину, наділену великим почуттям гумору, яка здатна переконливо створювати яскравий комедійний образ Колена в його балетній виставі. І він не помилився, призначивши на цю роль Павла Вірського. Руйнуючи перепони між танцем характерним, класичним і народним, молодий митець шукає складний, розкриваючий ідейний зміст вистави синтез цієї тріади, який не лише не порушував єдність стилю, але і вдало проявлявся у гармонійному поєднанні музики, хореографії, сценографії, виконавського мистецтва, забезпечуючи успіх балету «Марна пересторога».

У ньому в усій повноті проявилися комедійна природа дарування та пластична індивідуальність танцівника. Здатність відчувати рухи корпусу та голови і вміння через пластичний рух, міміку і танцювальний жест донести до глядацької аудиторії душевно-емоційні почуття героїв вистави. Своїм танцям Колен і Ліза, партію якої виконувала О. Максимова, молоді артисти надали відтінок комізму і забавності, котрі, щоправда, не завжди відповідали стилю і характеру балетної вистави. Їх танці та пантомімічні епізоди несли конкретне дієве навантаження. Виконуючи свою партію, Павло Вірський відтворив у сценічній формі почуття гумору свого героя, яким природа його щедро наділила. У спектаклі навіть трагікомічні події часто відтворювалися талановитими виконавцями під безперервний сміх глядачів. В підкресленій серйозності подачі матеріалу і приховувався секрет комедійності.

Балетмейстер створив виставу «Марна пересторога» логічно виправдану в кожній деталі, намагаючись при цьому дати нову інтерпретацію класичного твору, вносячи в неї елементи реалізму, хоча і більш властивих музично-драматичному театру, але з врахуванням специфіки балетного [3, 10-12]. Вона стала як для постановника, так і для Павла Вірського кроком вперед у розвитку хореографічно-театралізованої образності, синтезу елементів класики і народної хореографії, що було в той час новим для одеських театралів. Успіх вистави свідчив про те, що він добився свого. Не порушуючи драматургічну хореографію спектаклю, К. Голейзовський досяг наскрізної його дії, сконцентрувавши увагу на діях головних персонажів (Колена і Лізи), яка зберігалася протягом всієї вистави [7, 42]. Після прем'єрного показу цієї вистави маєстро більше не брався за постановку класичного балету на сцені одеської опери. Проте його ідея перегляду старих класичних балетів і постановка нових з позиції художнього напрямку – реалізму, який набував сили в тогочасному мистецтві, надовго оволоділа балетмейстерами. Його струмочки протяглися і до хореографічних постановок Павла Вірського і Миколи Болотова. Проте це вже проявилось дещо пізніше під час їх самостійної балетмейстерської практики. Зокрема, у дещо перероблених балетних сюжетах «Червоний мак» і «Есмеральда» акцен-

тувалися співзвучні сучасні мотиви. Вони були доступні розумінню масового пересічного глядача, який все більше заповнював театральні зали. Ідея в них була виявлена авторами прямолінійно, образні характеристики категоричні, що чітко простежується у прояві симпатії та антипатії до своїх сценічних персонажів, які яскраво демонструють свою пасіонарність у процесі розгортання сюжетної лінії спектаклю. І тут мимоволі пригадуються слова з приводу однієї зі столичних постановок «Есмеральди», котрі безпосередньо можна переадресувати й одеситам, а саме в частині, що глядачі стали свідками «деякого радикального перевороту в розумінні балетного мистецтва у бік того реалізму, котрий закладається в основу національного мистецтва – розуміння». Балет «Есмеральда» у трактуванні молодих постановників був спробою наблизитись до сучасності крізь призму героїчної художньої образності історичного минулого [10, 54].

Плідна робота К. Голейзовського з П. Вірським стала тим кроком на шляху молодого танцівника, з якого починається його творче зростання і мистецька досконалість. Він довів своє право і вміння сценічно осмислювати побачене в житті, театралізувати достеменний, побутовий рух, набутий класикою в його інтерпретації. А устремління до синтезу з характерним і фольклорним танцями стало однією з найтиповіших рис його мистецької діяльності. Цей балетний спектакль зіграв важливу роль у формуванні акторської майстерності не лише дебютанта, але й інших його учасників. Поглиблена творча робота над створенням сценічно-хореографічних образів твору послужила їм гарною школою.

Подібні вистави були на часі на зламі 20-30-х років минулого століття, коли потреба в новому, змістовному мистецтві часто призводила до підміни реалізму хореографічного реалізмом музично-драматичного театру. Спектаклі танцювальної дії почали витискатися виставами, дії яких лише давали привід для танців, виправданих логікою обставин. Саме це і викликало більш рішучу спробу хореографів оновити балетні вистави класичного спадку, додаючи йому героїко-революційного смаку. Тобто, це був один з кроків модернізувати класику, виходячи з потреб тлумачення старих творів з позиції сучасності.

Молодого митця підкорювало бажання досвідченого метра постійно експериментувати у напрямі подолання консерватизму танцювального мистецтва на балетній сцені, пошуку нових танцювальних форм, деякі з яких він і спробував застосувати в «Марній пересторозі». Розроблені ним більш складні форми, в яких простежувалася вільна пластика з класичним танцем, з фольклором і пантомімою, з допомогою яких відтворювалися художньо-сценічні образи. Проте найбільш яскраво це, безумовно, проявлялося поза межами академічних театрів в декількох експериментальних одеських постановках К. Голейзовського в умовах естради, більш мобільній, ніж класичний театр. Саме там були зроблені спроби показати в танцювально-образній формі сучасників, передати мажорний тон і стрімкі ритми тогочасної епохи.

Митець створював на сцені свою авторську сценічно-образну пластику, що було приемним сюрпризом для багатьох любителів хореографічного мистецтва. Зокрема, танець проходив у безпосередній зміні хвилеподібних пластичних рухів, а пози ставали нестійкими і начебто «тягли» до подальшого розвитку жесту. Чітко визначена пряма у композиційному малюнку зустрічалася зрідка, а танець, зазвичай, будувався по спіралі, колу. Проте це зовсім не применшувало «гідності» школи класичної хореографії, бо танцівник зберігав висхідні виразні засоби. Все це спрягло тому, що перед ним відкривалися й інші більш приховані можливості. А розширюючи коло танцювальних рухів, митець вдало поєднував класику з новознайденими хореографічними прийомами пластично-образної виразності.

Павло Вірський як прихильник академічно-хореографічної школи проявляв жвавий інтерес до творчих пошуків майстра малих балетних форм К. Голейзовського, котрі він і раніше активно впроваджував за межами академічних театрів столиці, ставлячи свої міні-вистави в Московському Камерному театрі («Місто, або погляд у минуле») та в столичних балетних студіях («Маски»), які часто-густо перетворювалися в експериментальні майстерні митця-новатора.

Творча співпраця з новатором балетного мистецтва викликала взаємні симпатії двох творчих особистостей. Залучаючи молодого одесита для участі у невеликих хореографічних мініатюрах («Етюди», «Нарцис»), концертних номерах («Юність», «Суперники»), він звернув увагу на його вміння створювати художньо-сценічні образи, активно використовуючи для цього окрім танцювальної пластики і артистичну виразність жесту та міміки. А режисерські здібності Павла Вірського проявилися в здатності до побудови живописних пластичних композицій, коли він в якості асистента був співавтором окремих концертних постановок. Молодий артист ніби «губка» вбирав у себе своєрідну танцювальну мову, складні композиційні прийоми та сценічну скульптурність, тонку графічну

окресленість просторових малюнків і винахідливу хореографічну пластику столичного «експериментатора», які були характерні для його творчості.

К. Голейзовський фактично створив свій власний стиль, поєднавши алегоричний плакат і сучасну пластику, характерний гротеск і хореографічну драму, з яким він познайомив одеську публіку. Вона вперше для себе побачила в його творчості жанр імпресіоністичної танцювальної мініатюри, який, розвиваючись, отримав новий зміст і нову форму. В ньому простежувався інтерес до внутрішнього світу людини, який допоміг митцю вловити окремі прикмети часу. При цьому варто звернути увагу на те, що він, як знавець школи класичного танцю, ніколи від неї не відривався, але постійно бачив його невичерпну можливість використання для нової мети лише при одній умові – перегляду і збагачення його виразних засобів.

Звертає на себе увагу й те, що коло творчих інтересів балетмейстера-експериментатора постійно розширювалося. Його вабила ексцентрика (ексцентричний танець) і фольклор («Іспанський танець», «Слов'янський танець» тощо), що наочно проявилось в процесі роботи над виставою «Смерч» (котра так і не була завершена в одеському театрі), в якій він намагався безпосередньо в хореографічно-сценічній формі відтворити сучасність. Але напрацювання, зроблені в процесі роботи над цією постановкою стали корисною знахідкою для майбутньої балетмейстерської роботи Павла Вірського. В ній, зокрема, чітко окреслювалася його жагуча пристрасть до пошуку незвичних малих танцювальних форм (танцювальні мініатюри) і специфічної експериментальної хореографічної пластики, що було своєрідною спробою розширити характерно-образні горизонти можливостей пластичної виразності танцю. Всі вони були динамічним і пластичним виразником емоцій, котрі багато в чому були близькими для Павла Вірського і стали важливою складовою в подальшій постановочній діяльності українського хореографа [9, 65].

Виявивши неабиякі здібності до режисерсько-балетмейстерської роботи в одеському театрі, його керівництво рекомендувало молодого митця до початку в Московському театральнотехнікумі ім. А. Луначарського на відділенні режисури, де перспективний танцюрист заявив про себе, як про прогресивну людину зі сміливими критико-аналітичними поглядами на життя. Час навчання у Москві пройманув досить швидко. Проте за цей короткий період П. Вірський мав можливість познайомитись з провідними майстрами балетного мистецтва, які допомогли йому набути нових знань та навичок у подальшій професійній роботі.

Повернення до Південної Пальміри позначилося активізацією творчого життя Павла Вірського життя. Він продовжував брати участь у концертних постановках на сцені не тільки свого, але й харківського театру і виконувати сольні партії в окремих балетних виставах. Все це давало відчутний результат і позитивно позначилося на професійній роботі молодого артиста балету. Поступово збагачуючись театралізовано-хореографічною виразністю і образно-пантомімною пластикою, його танець ставав більш дієвим, що, в свою чергу, допомагало створенню різнопланових глибоких художньо-сценічних образних характерів, розкриттю сюжетної лінії балетних творів. А знайомство з мистецтвом українських хореографів формувало любов до національних танців, прихильне ставлення до яких він відчував зі студентських років. Навчаючись в одеському учбовому закладі, де існував студентський самодіяльний колектив народного танцю саме там він, беручи активну участь в його роботі, познайомився з самобутнім мистецтвом української народно-танцювальної культури. Крім того, багато цікавого для себе з приводу мистецтва народної хореографії та її типових представників майбутній митець дізнався і під час виступів інших аматорських гуртів, керівниками яких були відомі у ті часи творчі особистості.

Висновки. Все це свідчить про той складний, сповнений напружених шукань шлях, яким молодому митцю довелося пройти на ранній стадії становлення і формування його балетмейстерської майстерності. Отже, переймаючи досвід провідних тогочасних хореографів, Павло Вірський «ніби губка» вбирав у себе все найкраще з їх роботи, творчо розвиваючи свої артистично-постановочні здібності артистично-балетмейстерської роботи. Їх формування припало на складний історико-культурний період для країни, коли суттєво почало змінюватися її театральне-мистецьке життя. Це, насамперед, проявлялося в зміні світогляду авторів сценічних постановок – балетмейстерів і режисерів та їх тематики, ідеологічної політики державних органів, щодо «нового» мистецтва, і, безумовно, пересічних глядачів, які почали все частіше заповнювати зали театрів. Передовим діячам цього виду мистецтва доводилось долати вплив різних модерністських течій, пролеткультивських теорій, щоб знову підняти професійну планку хореографічного мистецтва, як тематичного, так і художньо-образного. Ідейно-творча боротьба на культурно-мистецькому просторі країни, свідком якої мимоволі став П. Вірський, була безкомпромісною. Проте, все це лише загартовувало молодого балетмейст-

ра, надаючи йому нової творчої наснаги, яка знайшла прояв у наступному етапі роботи на професійній сцені.

### Література

1. Бенуа А. Пиетет или кощунство. Еженедельник Петроградских гос. академ. театров, 1922, №11, 26 ноября, с. 32-34.
2. Балет. Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович].- М.: Советская энциклопедия. 1981. – 623с.
3. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю, - К. Мистецтво 1974 , 134 с.
4. Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917-1959 рр. 3б. док.: В 2-х Т. – К., 1959, т.1, 457 с.
5. Голейзовський К. О гротэске, чистом танце и балете. /Зрелище, 1923, № 25, 20-23 февраля. С. 7-9.
6. Нове мистецтво, 1927, № 9-10 (50-51). С. 13-15.
7. Програма ОДТОБ, сезон 27-28 рр. - Одеса, 1927 С. 41-43.
8. Програма Гос. Академ. театров, 1928, № 65, 18-24 ноября, С. 8-12.
9. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. - К. Рад. школа. 1969, 100 с.
10. Черепнин А. А. Есмеральда в балете / Программы гос. академ. театров, 1926, № 60, 16-22 ноября, С. 6-88.

### References

1. Benua, A. (1922). Piet or blasphemy. Yezhenedelnik Petrogradskikh gos. akadem. teatrov, 11, pp. 32-34 [in Russian].
2. Ballet. Encyclopedia. (1981). Yu. N. Grigorovich (Ed.)- Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
3. Borymsjka, Gh. (1974). Gems Ukrainian Dance. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
4. The most important decisions of the Communist Party and the Soviet government. 1917-1959. 3б. doc.: In 2-Vols. – Kyiv, 1959, Vol. 1 [in Ukrainian].
5. Goleyzovskiy, K. (1923) About grotesque, pure dance and ballet. Zrelishe, 25, 7-9 [in Russian].
6. New art. (1927) 9-10 (50-51). P. 13-15. [in Ukrainian].
7. The program ODTOB, season of 27-28 years. (1927). Odessa, P. 41-43. [in Ukrainian].
8. Program of State Academic Theaters (1928), 65, P. 8-12. [in Russian].
9. Stanishevsjkyj, Ju. (1969). Choreographic art. Kyiv: Rad. shkola [in Ukrainian].
10. Cherepnin, A. A. (1926). Esmeralda in ballet. Program of State Academic Theaters, 60, P. 6-88 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.08.2018 р.*

УДК 75.71:161.2

**Береговська Христина Олександрівна**  
кандидат мистецтвознавства, докторант,  
викладач кафедри історії і теорії мистецтв  
Львівської національної академії мистецтв  
ORCID: 0000-0001-8477-9522  
[mmfbb25@gmail.com](mailto:mmfbb25@gmail.com)

## УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА НА ПРИКЛАДІ СЕРІЙ «УКРАЇНСЬКИЙ ЕМІГРАНТ» ТА «УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ-ЕМІГРАНТКИ»

**Мета роботи** – виявити та проаналізувати риси української ідентичності у творчості канадського художника українського походження Василя Курилика на прикладі серій «Український емігрант» та «Українські жінки-емігрантки». Дослідити причини появи цієї тематики в його творах в контексті авторських мистецьких пошуків. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, узагальнення, формалізація та компаративний метод. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в мистецтвознавчому аналізі художньо-стилістичних особливостей та виявленні рис української ідентичності в творах В. Курилика. **Висновки.** На підставі аналізу його «багатосерійного» мистецтва вперше нами виведено 4 типи поняття ідентичності, які автор зображав відповідно до обраних контекстів: національна, соціальна, персоніфікована (особистісна) та ідентичність як «чуття спільноти». Зокрема, детально проаналізовано характерні особливості української ідентичності на прикладі шести полотен із серії «Український емігрант» та кількох творів із серії «Українські жінки-емігрантки». В мистецтві В.Курилика виведено єдину формулу української ідентичності, яку автор розумів як сукупність етнічних, національних, гендерних та релігійних характеристик, притаманних тій чи іншій особистості, демонструючи її ідентичність до відповідної групової приналежності.