

вторинних чинників – тиску керівних органів, емоційного стану митця, жорстокої війни, руйнації споруд та проблем їх відбудови, що внесли «алогізми у розвиток культури і у формування історичного та художнього процесу України – тоді складової частини тоталітарної держави СРСР» [10,103].

Сьогодні, з висоти вдало розпочатого архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, дуже легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи заперечувати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, в українській історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись із давно померлими героями тих подій, засуджуючи їхні вчинки та твори, не пояснивши і, що найприкріше, не розкривши усю правду до кінця. Відповіддю на численні запитання залишаються у першу чергу ґрунтовні наукові розвідки, що допоможуть відкрити правду про трагічний період вітчизняної історії.

Література

1. Иванов С.Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. К.: Стилос, 2001. 168 с.
2. Муріна Є. Проблеми синтезу просторових мистецтв. М.: Архітектура, 1982. 127 с.
3. Збірник архітектурно-будівельної інформації. К.: Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, БНТІ, 1947. 65 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Изд-во МПЦ, 1991. 137с.:ил.
5. Вейфлін Г. Предисловие к первому изданию "Проблема формы в изобразительном искусстве". СПб, 1896. С.5-9.
6. Степанов А., Иванов Г., Нечаев Н. Архитектура і психологія. М.: Стройиздат, 1993. 109 с.
7. Каплун А. Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 232 с.
8. Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред // А.С.С. 1998. № 2. С. 34.
9. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизка // Українське мистецтво. 2003. №1. С. 54-55.
10. Каракіс Йосиф: Судьба и творчество: Альбом - каталог. К.: Символ-Т, 2002. 103 с.: ил.
11. Творческие Союзы в СССР. М.: Юридическая литература, 1970. 287 с.

References

1. Ivanov S.G. (2001). Architecture in totalitarianism culture: a philosophical and aesthetic analysis. Kyiv: Stilos [in Russian].
2. Murina Je. (1982). Problems of synthesis of spatial arts. Moscow: Arkhitektura. [in Ukrainian].
3. Zbirnyk arkhitekturno-budivel'noji informaciji. (1947). Kyiv: Upr. v spravakh arkhitektury pry Radi Ministriv URSR, BNTI. [in Ukrainian].
4. Gildebrand A. (1991). The problem of form in art. Moscow: Izd-vo MPTs. [in Russian].
5. Vefflin G.(1896). The Preface to the first edition "The Problem of form in art". Saint Petersburg: SPb. [in Russian].
6. Stepanov A., Ivanov G., Nechaev N. (1993). Architectural and Psychology. Moscow: Stroyizdat. [in Russian].
7. Kaplun A. (1985). Style and architecture. Moscow: Stroyizdat. [in Russian].
8. Puchkov A.(1998). Three paradoxes of totalitarian environments. A.S.S., 2, 34 [in Ukrainian].
9. Rohotchenko O. (2003). Today's art is far from distant and close. Ukrainsjke mystectvo, 1, 54-55. [in Ukrainian].
10. Karakis Yosif: The fate and creativity: Albom - katalog. (2002). Kyiv: Simvol-T. [in Ukrainian].
11. Creative Unions in the USSR. (1970). Moscow: Yuridicheskaya literatura, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018 р.

УДК 792.03(477) «196/198»

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

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАНОРАМА ХОРЕОГРАФІЧНО-ПОСТАНОВОЧНОГО ДОРОБКУ П. ВІРСЬКОГО НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ В 1930-Х РОКАХ

Мета статті – висвітлити деякі аспекти жанрово-стилістичного різноманіття хореографічних постановок українського балетмейстера, окреслити його режисерсько-балетмейстерські підходи у процесі сценічних театральних відтворень як основи хореографічної майстерності митця на ранньому етапі творчого шляху. **Методологія** дослідження – визначає застосування мистецтвознавчого та аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним, що дало змогу дослідити жанрово-стильовий спектр творчого доробку українського хореографа в оперних і балетних театрах. **Наукова новизна** роботи – полягає в тому, що у ній уперше робиться спроба дослідити творчий доробок митця не лише як балетмейстера-постановника, але і артиста балету в 30-і роки минулого століття. З'ясовано, що народно-хореографічні чинники живили творчий талант П. Вірського, допомагаючи створенню глибоко-психологічні сценічні образи. **Висновки** – доведено, що, започатковані П. Вірським інноваційні сценічно-жанрові форми хореографічних постановок на оперній сцені, він використовував як ефективні засоби формування національної культури глядацької аудиторії. При всій строкатості його балетних вистав у зазначений історико-культурний період чітко вимальовується їх стилістичне забарвлення та мислення яскравими танцювальними образами.

Ключові слова: жанрово-стильова панорама; музична партитура; психологічно-образний характер; танцювальний фольклор; лірико-драматичний жанр.

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

Жанрово-стильове панорама хореографічне-постановочного насліддя П. Вирського на оперній сцені в 1930-х роках

Цель статті - освітити деякі аспекти жанрово-стилістичного різноманіття хореографічних постановок українського балетмейстера, охарактеризувати його режисерсько-балетмейстерські підходи в процесі сценічних театральних виробів як основи хореографічного мистецтва художника на ранньому етапі творчого шляху. **Методологія** дослідження - визначає застосування історико-типологічного та аналітико-синтетичного методу з історико-типологічним, що дозволило досліджувати жанрово-стильовий спектр творчості українського хореографа в оперних і балетних театрах. **Наукова новизна** роботи - полягає в тому, що в ній вперше робиться спроба дослідити творчість художника не тільки як балетмейстера-постановщика, а й артиста балету в тридцяті роки минулого століття. Виявлено, що народно-хореографічні фактори виховували творчий талент П. Вирського, сприяючи створенню глибоко психологічних сценічних образів. **Висновки:** доведено, що на початку П. Вирський інноваційні сценічно-жанрові форми хореографічних постановок на оперній сцені, він використовував як ефективні засоби формування національної культури глядацької аудиторії. При всій різноманітності його балетних спектаклів в зазначений історико-культурний період чітко вираховується їх стилістична окраска і мислення яскравими танцювальними образами.

Ключові слова: жанрово-стильова панорама; музична партитура; психологічно образний характер; танцювальний фольклор; лірико-драматичний жанр.

Roy Yevgeny, doctor of historical sciences, professor, professor of Kiev National University of Culture and Arts

Genre-style panorama of the choreographic and stage production of P. Virskiy on the operatic stage in the 1930s

The purpose of the article is to highlight some aspects of the genre and stylistic variety of choreographic productions of the Ukrainian choreographer, outline his director-choreographer's approaches in the process of stage theatrical plays as the basis of the artist's choreographic skill at the early stage of the creative path. **Methodology** determines the use of art criticism and analytical-synthetic method with the historical-typological, which made it possible to explore the genre-stylistic spectrum of the creative work of the Ukrainian choreographer in opera and ballet theaters. **The scientific novelty** of the work is that it first attempts to investigate the artist's creative achievements not only as a choreographer but also as a ballet actor in the 1930s. It was found out that folk-choreographic factors nurtured the creative talent of P. Virsky, helping to create deep-psychological scenic images. **Conclusions** - it was proved that P. Virsky's innovative stage-genre forms of choreographic productions on the opera stage were used as effective means of forming the national culture of the audience. With all the varied colors of his ballet performances in the specified historical and cultural period, their stylistic coloring and thinking with bright dance images are clearly evident.

Key words: genre-style panorama; musical score; psychological-figurative character; dance folklore; lyric and dramatic genre.

Актуальність теми дослідження. Піднесенню мистецтва оперно-балетних колективів України та успішному утвердженню на їх сценах народності і реалізму сприяла постановка ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка націлювала митців на розв'язання актуальних завдань культурного будівництва в країні.

Наступною постановкою Павла Вирського в Одесі став балетний спектакль «Корсар», який раніше вже був у репертуарі театру. Щоправда, молоді балетмейстери фактично заново поставили перший акт, зберігши при цьому все найкраще, що було в хореографії попередників. Все це підсилювало дієвість вистави. Постановлена з великим смаком, витримана в єдиному стилі, котрий відповідав змісту, ця постановка привернула увагу не лише глядачів та художньої критики, але і художників, які побачили в цій виставі людей близьких їм по духу. Для балетного спектаклю були підібрані особливі засоби виразності, костюми і декорації, котрі стилізували ту епоху, під час якої розгорталася дія. Класичний танець набував певного забарвлення в залежності від розвитку подій. Павло Вирський, який виконував роль ватажка морських розбійників Конрада, добивався, щоб пантоміма була танцювальною, а танець – мімічно виразним. У результаті його характерний танець в цій виставі ніс конкретне змістовне навантаження. У ньому і приховувалося джерело виразності, чого не можна було вимагати від класичного танцю. Процес його збагачення призвів до цікавих знахідок. Танець безперервно розвивався. Його віртуозна інструментовка вимагала тонких нюансів, розробки рухів рук, корпусу тощо.

Прем'єра цього спектаклю, як і вистава «Червоний мак», була торжеством національного хореографічного мистецтва не лише високотехнічного, але і гармонійно суворої форм і обов'язково змістовного. Вони стали твердим підґрунтям для самостійної балетмейстерської творчості Павла Вирського.

Мета статті – висвітлити деякі аспекти жанрово-стилістичного різноманіття хореографічних постановок українського балетмейстера, окреслити його режисерсько-балетмейстерські підходи у процесі сценічних театральних відтворень як основи хореографічної майстерності митця на ранньому етапі творчого шляху.

Виклад основного матеріалу. Друга половина 1920-х років характеризувалася небувалою напруженою творчою пошуком. У гострій, навіть безкомпромісній боротьбі, палких дискусіях, у нестримному пориві художньої фантазії народжувалося нове. Намагання зблизитись з ідеями революції, освоїти тогочасний сенс життя ставало головним стимулом творчості багатьох митців. Незважаючи на докори у відсталості та прихильності темам далеким від дійсності, балетмейстери на свій лад відкоженалися на мистецькі пошуки тих часів. Але шляхи зближення з життям були ще не чіткими. Тому кожен крок міг бути лише черговим експериментом. Виникала потреба у постійній «лабораторній роботі» сміливій формотворчості. У балетному театрі нелегко у сценічній формі показати сучасність. Так, наприклад, спроби з допомогою танцю відтворити революційні події робилися неодноразово, але, на жаль, серйозних творчих перемог вони хореографам не принесли. А використання для цього символіки або алегорії далеко не завжди було переконливим для глядачів. Варто звернути увагу й на те, що балет помітно зближувався з політичним театром, масовими діями.

І от на зламі 20-х–30-х років на театральних підмостках країни все частіше почали з'являтися вистави героїко-революційного характеру, в яких романтика народних подвигів знайшла віддзеркалення. Нові ідейно-художні завдання формували світогляд і естетичний смак нового глядача зовсім інші сценічні персонажі стали героями цих вистав. Помітно змінився і сам танець, його ритміка, яка відповідала пульсу часу. До вищезгаданої тематики зверталися й окремі українські режисери, балетмейстери-постановники. Стали створюватися спектаклі на народно-революційні теми, в яких своєрідно вимальовувались характери сценічних персонажів. Серед них була і синтетична вистава одеситів «Червоний вихор» («Більшовики») на музику В. Дешевого, одним з постановників якої був Павло Вірський. Балет віддавав данину театральному конструктивізму, що проявлявся найбільш виділено у декоративному оформленні вистави: на сцені символічно закружляв «вихор революційних подій». Реакція глядачів на побачені на сцені була неоднозначною [7, 11].

Хореографи хотіли створити спектакль, логічно виправданий в кожній деталі. Вони намагалися дати сучасну інтерпретацію балетному твору. Проте обрали, на думку Павла Вірського, не зовсім виправданий режисерський підхід, вносячи в балет реалізм, властивий драматичному театру, зневажаючи при цьому специфіку театру хореографічному, і вичитуючи в музиці композитора думки, які вона не мала. А все це не могло сприяти хореографічному втіленню цієї музики. До цього необхідно додати, що тогочасні події Жовтня передаються сучасним на той час – алегорично-плакатним зображенням і мовою хореографічної пластики, тобто відтворення революційних сил на сцені вирішувалося в дусі ідей пролеткульту. Павло Вірський вперше у своїй балетмейстерській практиці вивів на балетну сцену в специфічній формі повсталий народ, протиставивши «єдності характеру» вереницю конкретно-деталізованих характерів героїв п'єси. Дійових осіб у балеті було умовно розділено на два табори, тобто на позитивних і негативних сценічних персонажів. Цей умовний розподіл візуально простежувався і на кольоровому оформленні алегоричного спектаклю, який вирішувався балетмейстером засобами класичного танцю, але помітно спрощеного. Ця спрощена танцювальна лексика з введенням дещо примітивних «фізкультурних» рухів суперечила узагальнено-умовній виразності танцю, специфіці балету як такого [5, 42]. Не виграшним для вистави була зайва натуралістична деталізація та фактично відсутня єдина сюжетна лінія, а тому цей ілюстративний твір швидше був у дусі не лише алегоричного плакату, але і політичного лозунгу: два світи, два способи життя. Балетмейстери хотіли передати в танці філософський тезис: революція, контрреволюція, моноліт соціалізму, розкол тощо. Все це було складно сценічно здійснити мовою хореографії, в якій герої, володіючи складним психологізованим характером, виростали у багатозначно узагальнений символ. І не дивно, що «Червоний вихор» був приречений на невдачу. Ні одеський глядач, ані критика не сприйняли спектакль і він не увійшов до постійного репертуару театру, залишившись лише невдалим творчим епізодом у творчому доробку Павла Вірського. Проте його поява свідчила про настійливий пошук молодим балетмейстером інноваційних художніх форм і засобів впливу на глядацьку аудиторію.

Проте, фактичний провал вистави підштовхнуло дирекцію театру до думки запросити для постановки запланованого балету «Карманьола» (муз. В. Фемілдї) в Одесі вже відомого на той час московського балетмейстера І. Мойсеєва. Ця вистава відповідала курсу театру в контексті переформування і оновлення театрального репертуару. Цей культовий на той час спектакль у повній мірі відповідав набираючому розвитку нового художнього напрямку в мистецтві – реалізму. У хореографії він, зокрема, суттєво сприяв оновленню тематики балетних вистав, утвердженню нових сценічних прийомів. Його прототипом вже була поставлена знаним хореографом Ф. Лопуховим вистава під цією назвою на сцені Ленінградського (нині Петербурзького) театру опери та балету ім. С. М. Кірова. При цьому необхідно звернути увагу на те, що однією з інновацій в тогочасному хореографічному мистецтві було використання хореографами фольклорного танцювального колориту в балетних спектаклях, що сприяло збагаченню класичної лексики елементами народної хореографії. Окремі його елементи вимальовувалися і в даному спектаклі.

Героїчна тема дедалі частіше ставала провідною на балетних театральних підмостках країни. Вона доповнювала хореографічне мистецтво 30-х років, суттєво збагачуючи балети як героїчного, так і лірико-драматичного жанрів, так звані хореодрами. Лібретисти, композитори, балетмейстери намагалися створити самостійні твори для театру, зберігаючи ідейно-філософський зміст, характер і стиль першоджерел. Важливим кроком у освоєнні цього тематичного спрямування став і балет «Карманьола», який побачив світ у 1930 році на одеській сцені. Кожний сценічний образ у ньому отримує ще й свою музичну характеристику. Музика композитора, яку вирізняла глибока стриманість і танцювальність, допомагала створенню хореографічних образів [4].

Звернення до цієї проблематики в значній мірі й визначило шлях, по якому пішов розвиток героїчного та історичного жанру на сценічних підмостках багатьох українських міст. Це призвело до створення реалістичних балетних спектаклів, побудованих на своєрідній пластичності, гармонійно поєднуючій класичний танець і народний та пантоміму. Утвердження гуманістичних ідеалів сприяло також посиленню революційно-романтичних начал у цих балетах. Їх сценічним героям (партію Актеона виконував П. Вірський, а партію Карманьоли – Т. Демпель) був властивий пафос мужнього, активного подолання страждань, глибоке переконання в тому, що жалюгідні умови існування не можуть знищити духовну красу волелюбного народу.

Не залишались осторонь від героїчного жанру, в якому торжествували герой-борець, і молоді одеські хореографи П. Вірський та М. Болотов, котрі були запрошені для постановки балету «Карманьола» в Московський Художній театр балету. Його організатором і художнім керівником була відома в мистецьких колах країни балетмейстер і балерина Вікторина Кригер, з якою вони познайомились під час навчання в столиці. В основі лібрето, написаного ними, були історичні події, пов'язані з французькою революцією 1789 року. Особиста драма героїні спектаклю – Карманьоли переплелася з гострим соціальним конфліктом. Під час подій чітко визначилися два табори – повсталий народ, який штурмом взяв Бастилію по один бік і аристократи, які уособлювали інший світ – по діаметрально протилежний бік. Це балетмейстери в своїй виставі розкрили і крізь контрастні інтонаційні сфери музики та пластичну характеристику народу й аристократії. І якщо при відтворенні народних образів П. Вірський запропонував використовувати прийоми характерного танцю, то для характеристики придворно-аристократичної знаті, за ініціативою М. Болотова, кращим вирішенням було відтворення сценічних образів засобами класичного танцю, підкореного ідейно-художньою сюжетною лінією. З початку розвитку сценічної дії по-наростаючій можна було простежити як страждаючий і покірний народ поступово виростав у грізну силу протесту і боротьби [12, 74].

Подібне відбувалося і з юною героїнею, яка, зіштовхнувшись із свавіллям і несправедливістю, стала активним борцем за свободу. Під час створення цього сценічного образу балетмейстери-постановники застосовували різноманітні виразні засоби – класичний танець, характерний і пантоміму. Проте, варто зауважити, що, незважаючи на використання в цій балетній виставі максимум виразних засобів, чіткого змалювання узагальнених образів, які відтворюють боротьбу народних мас, реалістичних і поетично-узагальнених, творці даної постановки все ж не змогли створити повноцінного художнього твору. В ньому балетмейстери зробивши менше акцент на відтворенні художньо-сценічних образів, що найкращим чином позначилося на виставі, більше уваги приділили живописності масових народних сцен і показі віртуозної майстерності виконавців, що не кращим чином позначилося на художній якості вистави. Цьому в певній мірі, як зауважував Павло Вірський згадуючи цю виставу, перешкодила деяка фрагментарність музичної драматургії, строкатість, захопленість жанрово-побутовим колоритом, які відтворювалися засобами нової пластичної мови.

До цього варто додати, що балетна партитура виявилася незвичною і дещо складною для молодих одеських постановників як за змістом, так і за формою. А це, в свою чергу, призвело до того, що правильно її прочитати викликало труднощі не лише для них, але й для диригента і особливо для виконавців. Все це в кінцевому результаті призвело до того, що «Карманьола» не затрималась в репертуарі московського театру.

Зроблені постановниками критичні висновки змусили Павла Вірського переконатися в недостатності своїх професійних знань і досвіду, необхідності більш ретельно готуватися до постановки хореографічної вистави, вивчати історичні та етнографічні матеріали, літературу і музику. Значно довше балетну виставу під цією назвою можна було бачити на одеських афішах, хоча і вона порізно трактувалася критиками за її перенасиченість умовною пантомімою, зайвою жестикуляцією виконавців, що викликало роздратування навіть у лояльно налаштованого глядача.

Здібності українського митця, як балетмейстера, проявлялися не лише в постановці класичного танцю, але і характерного. Сам у минулому характерний танцівник Павло Вірський надавав великого значення національним народним танцям, в які був закоханий і особливо цінував їх у балетних виставах. Всі вони органічно зближувалися з академічним танцювальним мистецтвом, даючи підстави говорити про те, що митець не сприймав у своїй постановочній роботі стилістичного різнобою. Прикладом може слугувати балет «Раймонда» А. Глазунова, який був спільним проектом з М. Болотовим по відновленню старих спектаклів на одеській сцені. Незважаючи на занадто заплутаний сюжет, на дещо слабку і не досить розроблену драматургію лібрето, поставлений ними спектакль, точніше його блискуче хореографічне вирішення крилося, на відміну від попередньої постановки, в умілому поєднанні класичних і характерних танців та чудової музики, був гідно оцінений одеситами. Пластика народної хореографії зримо втілювалася у цій виставі, в якій були яскраво окреслені риси симфонізованого характерного танцю, елементи якого будуть простежуватися в деяких хореографічних постановках митця в майбутньому. Проте, і на цьому варто наголосити, це було не єдиним новаторством в його балетмейстерській роботі.

Як людина свого часу Павло Вірський постійно відчував вплив «модних» на зламі 20-х- 30-х років минулого сторіччя художніх течій - символізму та імпресіонізму, що знайшло наочний прояв у його трактуванні балету «Раймонда». В ньому його авторське балетмейстерське бачення, від якого він, щоправда, невдовзі відмовився, намагаючись звільнити спектакль від багатьох умовностей академізму, на подання історичної достеменності оформлення вистави – були танцями дієвими, котрі відповідали логіці розвитку сюжету.

Поставлений у 1932 році в Харкові балетний спектакль «Раймонда» Р. Глієра пройшов з великим успіхом, який пояснюється насамперед чудово поставленими, оригінальними танцями і видовищністю. Ця постановка вже свідчила про професійну балетмейстерську зрілість та дивовижний талант постановника як класичних, так і характерних танців з елементами народності. Вона вирізнялася стрункістю і логічністю хореографічної партитури, простотою хореографічних композицій і, що дуже

важливо, дієвістю танцю, яскравими пантомімними мізансценами, органічним злиттям драматургічного і логічного.

Використовуючи режисерські принципи театру і досягнення попередніх балетмейстерів, Павло Вірський змінив загальноприйняті канони класичного танцю, збагативши його деякими елементами народної хореографії. Він по-новому будував і масові танцювальні сцени. В них, зокрема, окремі групи виконавців мали чітко визначені конкретні завдання. Від цього загальноприйнята побудова пар у масових танцях настільки змінилася, що практично кидало виклик канонам парного класичного танцю і вносило особливу чіткість у відтворення змісту спектаклю. Крім того, масові танці комбінувалися з поз і рухів, хоча і різних у всіх виконавців, але утворюючих в цілому складний, детально продуманий композиційний малюнок. А тому і не дивно, що деякі сцени в цьому балеті стали зразками музичного і балетмейстерського мистецтва. Музично-хореографічні образи відкривали нові виразні можливості в пластичності народної хореографії.

Глибоко проникнувши в зміст музичних образів і зрозумівши розвиток музичної драматургії балету, постановник створив композиційний малюнок танців у повній відповідності з музикою. В результаті хореографічний образ органічно злився з музичним, а танець достеменно відтворював зміст музики. Це було в той час новим «словом» в хореографії українських театрів.

У своїх наступних хореографічних постановках митець все частіше звертався до вирішення різних проблем, таких як хореографічна експресія, танцювальний симфонізм, подальше злиття танцю і пантоміми. То ж він створював свої авторські редакції балетних вистав окрім «Раймонди», ще й «Жизель» і «Лебедине озеро». Так, продовження симфонізації хореографічного мистецтва особливо яскраво проявилось в посиленні виразності народного танцю під час роботи над відновленням постановки балету «Лебедине озеро» П. І. Чайковського. Незважаючи на те, що режисерсько-балетмейстерський план вистави вже був розроблений до нього, він все ж вніс деякі зміни до сценарію, запропонувавши нову трактовку окремих сцен і образів, які підсилили дієвість спектаклю, більш гостро змушували звучати тему добра і зла, але при цьому дещо страждала ідейно-філософська концепція балету. В ньому митець також зміг застосувати тут свої глибокі музичні знання і нові балетмейстерські прийоми, суть яких крилася в тому, щоб засобами танцю, гармонією досить визначених поз і рухів відтворити основну «думку» музики, показати розвиток музичної драматургії.

«Лебедине озеро» стало шедевром симфонічного балету на одеській сцені. Повне злиття музики і танцю сприяло створенню глибоко поетичних образів дійових осіб спектаклю як головних, так і кордебалету. Програмна симфонічна музика визначала розвиток балетної дії, музичні характеристики образів, змушуючи вишукувати особливі малюнки танцю, який став танцем-дією. Від виконавців митець вимагав проникнення в художньо-сценічний образ, осмислення кожного свого пластичного руху. В поставленому балеті не залишалось місця бездумному «танцюванню». У виконанні партії Зігфріда фактично відточувалася акторська і танцювальна майстерність Павла Вірського [10, 12]. В ньому митець зумів поєднати в єдине ціле реальність і фантастику, а досконалість форм з досконалістю поетично-хореографічних образів. Програмна симфонічна музика, переставши бути просто акомпанементом до танців, висловлювала основну ідею балетної вистави, пояснювала її зміст, відтіснивши пантоміму і надавши танцю головне місце в спектаклі. Форма і зміст балету зливалися в єдине – музична драматургія вела за собою драматургію танцювальну.

Музика, реалізм у створенні художньо-сценічних образів, прогресивність основної ідеї цього хореографічного твору, проголошуючій перемогу світла над темрявою, були однією з причин захоплюючого сприйняття балетного спектаклю широкими колами публіки. В ньому юні герої борються за перемогу добра, за світле майбутнє.

Здібний танцівник зі шляхетною манерою виконання Павло Вірський все ж найбільш повно проявив свій талант переважно на балетмейстерському поприщі. Продовжуючи пошуки своїх попередників, він був прихильником створення балетів з елементами танцювального симфонізму. Кращими постановками митця були вистави сюжетні, дієві. Їх хореографічна мова вирізнялася єдністю стилю незалежно від того чи то був класичний танець, чи характерний, вільна пластика або танець сатиричний, гротесковий. В поставлених ним та його соратником по професії М. Болотовим балетні спектаклі в Одесі, Харкові, Дніпропетровську і Києві «Червоний мак», «Корсар», «Есмеральда», «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Раймонда», «Марна пересторога», «Міщанин з Тоскани» чітко простежувався тісний союз музики, живопису і хореографії. І це створювало приголомшливий ефект на глядацьку аудиторію [11, 80].

Високо цінуючи хореографічне мистецтво минулого і, ставлячи свої постановки, Павло Вірський був ініціатором збереження в них найкращих здобутків, а інколи навіть вважав за необхідне відновлення танців, які були «забуті» попередніми хореографами. Його завжди дуже хвилювала проблема органічного поєднання музики і танцю, що було однією з важливих складових технічної майстерності виконавців. Він наполягав на тому, що танцювальні рухи і пластика повинні відповідати не лише ритмічному малюнку музики, але і її емоційним змінам, а розвиток теми танцювальної повинен співпадати з розвитком музикальної теми сценічного образу, який відповідав музичному.

Поставлені ним у співдружності з М. Болотовим «Марна пересторога» і «Дон Кіхот» на одеській сцені, в яких ролі Марцеліно і Дона Базиля відповідно виконував Павло Вірський – танцівник з

мужньою, вольовою манерою виконання. Він створив у цих виставах новий стиль чоловічого танцю, високо технічного, дієвого. Крім того, вдосконалюючи техніку свого танцю, митець ввів багато нових, цікавих, виразно-ускладнених пластичних рухів з елементами народного танцю, чим помітно збагатив лексику згаданих вище класичних балетів.

Балетмейстери в цих спектаклях по-новому ставили проблему дієвого танцю. Він перетворився у них на засіб характеристики героїв і відтворення їх почуттів та настроїв, ставши також засобом створення нових хореографічних композицій. Талановиті митці продовжували в своїх балетних виставах розвивати хореографічні форми і танцювальну лексику. Саме на цьому шляху ними були отримані нові творчі перемоги, зроблені режисерсько-балетмейстерські відкриття.

Найбільш вдалим балетом лірико-драматичного жанру, створеним Павлом Вірським, стали спектаклі романтичного характеру («Раймонда», «Бахчисарайський фонтан»). Зокрема, приступаючи до роботи над таким складним спектаклем як «Бахчисарайський фонтан», митець чітко визначив для себе жанр твору, назвавши його хореографічною поемою. Ця форма дозволяла послідовно і повно в розгорнутому вигляді викласти всі події у відповідності з сюжетною лінією лібрето. Працюючи над виставою, він скористався широкою і різнобічною характеристикою свого героя, партію якого він виконував. Уважне, вдумливе прочитання деяких творів О. С. Пушкіна, чітке визначення підтексту ролі та виконавчих завдань допомогло здібному артисту створити переконливий соковитий образ.

Сміливе введення прийомів системи К. С. Станіславського у вирішенні романтичних хореографічних образів по суті трансформувало їх. Так, створення театралізовано-хореографічної поеми «Бахчисарайський фонтан» на музику Б. Асаф'єва, в якій превалував ліричний елемент, а трагічна кінцівка підкреслювала драматичність ситуації, було новим кроком у освоєнні постановниками лірико-драматичного жанру хореографічного мистецтва. Оформлення художника, музика і сценарій утворювали єдине ціле з хореографічною партитурою балету та його режисерським вирішенням. Гармонійне узгодження всіх компонентів спектаклю сценарію, музики і хореографії дозволило балетмейстерам повністю розкрити ідейно-образний зміст ліричної поеми О. С. Пушкіна.

Танцювальний текст давав можливість створити конкретні театралізовано-хореографічні образи Марії (О. Максимова), Зареми (Т. Демпель) і Вацлава (П. Вірський). Зокрема, сценічний образ останнього вирішувався артистом окрім виразного танцю і пантомімними засобами, з використанням таких штрихів, як хода, пози і жести. Всі дії його сценічного героя точно співпадали з музикою, набуваючи особливу пластичну завершеність і виразність.

Музична партитура від епізоду до епізоду розвивала драматургію балетного спектаклю давала можливість органічного злиття танцю і пантоміми. Цей хореографічний симбіоз у поєднанні з драматургічною грою балетних артистів повністю відповідав жанру хореодрами, народжуючи танець в образі. Раніше це було не властивим для вистав лірико-драматичного жанру балету, які йшли на сцені одеського театру. Ця балетна вистава зіграла свою роль у формуванні акторської майстерності не лише Павла Вірського, але й інших її учасників. Зокрема, поглиблена робота над створенням сценічних образів хореографічного твору послужила їм гарною школою.

Беручи за основу все найкраще з балетних вистав, які ці талановиті постановники перейняли під час стажування в Москві, відвідуючи спектаклі не лише Большого театру, але й інших, вони продовжували розвивати і стверджувати принципи народності та реалізму на театральних підмостках Харкова і Дніпропетровська. Найяскравіше це проявилось у театральному сезоні 1934-1935 років під час постановки одного з перших в Україні комедійних балетів «Міщанин з Тоскани» на музику В. Нахабіна на сцені міста на Дніпрі.

Проінята народним гумором і пронизана оптимізмом вистава виявила комедійний дар Павла Вірського, який цікаво задумав її хореографічне рішення не лише як балетмейстер-постановник, але і як виконавець ролі абата Чапелетто. Використовуючи танцювальний фольклор, ритми та інтонації народної музики, він надав спектаклю яскравої хореографічно-артистичної образності, психологічно і тонко розкриваючи внутрішній світ свого сценічного героя, протиставляючи його іншим характеристикам сценічних персонажів.

У цій балетній виставі образне пластичне рішення складало одне ціле з художнім, тому композиція хореографічної постановки давала підстави говорити про особливий стиль, специфічний балетмейстерський почерк митця, який, не впадаючи у побутовизм і натуралістичну деталізацію, відтворив типові картини життя, в якому діють сценічні герої. А для більшої правдивості хореограф використовував навіть прийоми гротеску, танцювального речитативу, та безумовно, й елементи гострої сатири. В цьому проявлялася основна риса Павла Вірського – художника, – вміння створювати спектакль класично гармонійним. Зовнішній ланцюг подій тут розкривав внутрішній світ діючих персонажів, кожен з яких мав свою пластичну характеристику.

Комедійний балет «Міщанин з Тоскани» було вдало побудовано на поєднанні елементів класичного, характерного і народних танців, які не були відірвані від загальної дії та тісно перепліталися з пантомімою. Новим у виставі було те, що народний танець у поєднанні з класичним піднявся до театральньо-образного узагальнення, яке вважалося доступним раніше лише класичному танцю. Численна преса на цю балетну виставу, вказуючи на окремі незначні недоліки, все ж більше уваги звертала на

вдало поставлені масові танці та на чудово розроблені танцювальні характеристики основних сценічних персонажів.

Успіх вистави багато в чому визначив не лише напрям подальшого творчого шляху митця, але і його майбутню долю. Балетна критика визнала як дивний талант балетмейстера, так і глибину та достеменність створеного ним художньо-сценічного образу, якому він разом з пантомімічною акторською групою, віддавав перевагу навіть перед технічною досконалістю танцю заради танцю.

Все це не могло залишитись поза увагою прогресивної громадськості, яка побачила великий творчий потенціал талановитих хореографів Павла Вірського і Миколи Болотова. Незвичність, новизна режисерсько-балетмейстерського підходу до постановки цього балетного спектаклю зробили його значною подією того часного культурно-суспільного простору України. Будучи людьми передових поглядів, вони намагалися засобами хореографічного мистецтва показати окремі недоліки сучасного їм суспільства, надавши виставі своєрідну режисерську трактовку та виділивши при цьому мотив соціальної несправедливості.

Після триумфального завершення театральних сезонів 1934-1935 років у Дніпропетровську (нині Дніпро) своєю постановкою «Міщанин з Тоскани», вони з успіхом переносять її на сцену Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, де саме в ньому вони продовжують свою балетмейстерську кар'єру, прийнявши запрошення для роботи. Ця пропозиція стала важливим етапом у творчій біографії Павла Вірського. Пройнятий оптимізмом і народним гумором комедійний спектакль, який підкорив дніпропетровських театралів неординарністю своєрідного режисерського трактування соціальних відносин, вже у дещо поновленому вигляді продовжував розвивати і стверджувати принципи народності та реалізму ще й на київській балетній сцені.

Цікаво, що в цей період у ньому намітилася невпинна і копітка робота по збереженню найцінніших досягнень української культури і мистецтва минулого і створення нового театру – театру високих ідей і глибокого змісту, йшла боротьба за підйом культурного рівня широкої громадськості, яка все більше проявляла інтерес до театральних мистецтв.

Ставши до керма балетмейстерського управління і добре розуміючи завдання, які були поставлені перед ними, вони відразу ж включилися в активну творчу роботу. Суть її на початковій стадії зводилась до того, що треба було дещо поновити репертуар і приступити до створення на київській сцені спектаклів, пов'язаних з національною тематикою. Враховуючи досвід своїх попередників В. Литвиненка і В. Верховинця при постановці балету «Пан Каньовський» на харківській сцені, було прийнято рішення про створення групи танцівників, які б могли при відтворенні в оперно-балетних виставах театру національних художньо-сценічних образів, поєднати пластику і пантоміму, в основі яких мав би бути симбіоз народного і класичного танців [5, 111]. Тобто, тут чітко простежується бажання балетмейстера широко ввести в хореографічну партитуру народний танець, як це було вже зроблено в балетній виставі «Міщанин з Тоскани» на сцені Дніпропетровського оперного театру. Ця ініціатива заслуговувала на увагу хоча б тому, що народний танець в балеті у ці роки все частіше ставав важливим засобом розкриття психологічного стану сценічних героїв, правдивої передачі образно-характерного змісту всього спектаклю, як це можна було спостерігати в його останніх хореографічних виставах різних міст України, а тепер вже й на київській сцені. Вона характеризувалася не лише узгодженістю музики і хореографії, яскравістю художньо-образних характеристик і глибиною думки, котрі були донесені талановитими артистами до глядацької аудиторії, але і органічною єдністю сценічної дії та пластичного рішення балетного спектаклю.

В ній чітко вимальовується вірність традиції, тобто та риса, яка характеризує всю творчість Павла Вірського. Це виражається у стремлінні його до чіткої сюжетної лінії, гострого комізму хореографічної дії, у зверненні до танцювального фольклору, до конкретики пластичних характеристик сценічних персонажів. Залишаючись завжди самим собою, митець сміливо слідує відкриттю своїх попередників, але вивчивши їх досвід, вибудовує разом з М. Болотовим свою самостійну концепцію.

Саме в цей період старанно розроблений балетмейстерами-постановниками кожний художньо-сценічний образ, кожна найдрібніша деталь у ньому послуговували розкриттю ідейно-естетичного змісту балету, в якому були відтворені яскраві, правдиві картини життя сценічних персонажів. Для відтворення внутрішньо-емоційного стану героїв використовувалися симбіоз народного і класичного танців, міміка та пантоміма, яка була побудована за законами хореографічної образності.

Помітне місце у виставі зайняли масові народні сцени, які фактично виростили з ігрового діалогу і стали однією з режисерських вдалих балетмейстерів-постановників. В їх основу було закладено таку головну властивість народного танцю як його винахідливість, яка проявляється хоча б у тому, що народ у цих танцях не тільки оповідає, але й образно зображує. Доброзичливий гумор у спектаклі змінювався іронією, заграваючи сатиричними фарбами.

Глядачі побачили цільний, суворо продуманий хореографічний твір. У ньому неможливо було змінювати послідовність танцювальних мізансцен, робити навіть найменші вставки з творів інших авторів, бо вони були органічно пов'язані єдиним задумом. Деякі митці його навіть називали «хореографічною симфонією», а тому будь-які перестановки чи вставки могли порушити єдину лінію симфонічного звучання у розвитку музики. Це була, на думку Павла Вірського, саме та музика, про яку писав Ж. Новерр у своїх «Листах про танець», наголошуючи, що «танцювальна музика ... повинна

представляти своєрідну програму, яка встановлює і зумовлює рух і гру кожного сценічного персонажу». Кожен з них володіє пластичною характеристикою, укладеною декількома тактами музики.

За ескізами Павла Вірського художник оформив цю виставу у конструктивістській манері: асиметричність у костюмах і декораціях, контрастність кольорового рішення, різновисотні декораційні майданчики сприяли динамічності вистави, відповідаючи їй загальному танцювальному малюнку. Прем'єрний спектакль викликав найполярніші відгуки, зокрема, одні були в захопленні від нього [8,34], інші намагалися критикувати [8, 37]. Але об'єднуючим для всіх було те, що цією виставою хореографи - постановники змушували глядачів емоційно переживати за її героїв, співчувати їм, симпатизувати або відкидати. У ній було те нове, що вирізняло їх творчість, роблячи балетні постановки людьми, сповненими сенсу, незважаючи на те, що події відтворені у спектаклі відбувалися далеко за межами України. Вистава, на думку критиків, все ж виховувала глядача, змушувала замислюватися над долею її сценічних персонажів, і це була одна з найголовніших заслуг всіх тих, хто її створював (33). Митці намагалися у сценічній формі пояснити глядачам сутність оголтілого міщанства, як світу, який обертається по своїй орбіті. А це вже було визнанням зрілості та самобутності балетмейстерського таланту постановників [12, 38].

Київський балетний спектакль «Міщанин з Тоскани», завдяки різноманітним технічним прийомам, світловим ефектам, новим танцювальним побудовам, в умілому однобокому вип'ячуванні найбільш сильних артистичних якостей виконавців, був видовищним дійством. Декорації і костюми, мелодичність музики, талант виконавців зробили спектакль не лише захоплюючим, але і оригінальним. Він приніс митцям великий заслужений успіх. Емоційно-пластична виразність музики підказувала правильне рішення хореографічних образів, котрі зайвий раз підкреслювали дивну своєрідність творчості балетмейстерського тандему Павла Вірського і Миколи Болотова. Цей балет став окрасою репертуару Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка і гордістю його постановників на багато років.

Розкриваючи свої погляди на танцювальне мистецтво після прем'єрного успіху вистави, Павло Вірський неодноразово виступав у пресі, наголошуючи, що відроджуючи принципи танцювально-симфонічної драматургії, вони, як балетмейстери, щоразу повертаються до М. Петіпа, а ратуючи за єдність компонентів балетної постановки, «цитують» М.Фокіна. Розробляючи нові виразні театральні хореографічні прийоми і розвиваючи принципи режисури, вони починають з аналізу хореодрами, відштовхуючись від розробок Ф. Лопухова. Ці розлогі висловлювання стали нормою творчості митця протягом всієї багаторічної балетмейстерської практики на ниві української хореографії.

Діячі оперного і балетного мистецтва в процесі обговорення спектаклю подивились на це з позиції можливостей використання цього симбіозу народного і класичного танцю, як на інноваційне джерело оновлення своїх вистав за рахунок збагачення танцювально-образної виразності. Скористалися цією можливістю і режисери-постановники київської оперної вистави «Запорожець за Дунаєм» С.Гулак-Артемівського, ввівши в неї танцювальні сценки та запросивши для постановки українських народних танців вже досить відомих на той час балетмейстерів П. Вірського і М. Болотова. Їх використання логічно доповнювало і розвивало сюжетну лінію опери, що відповідає композиторському задуму, згідно якого вони були органічною складовою оперного контенту. До речі, це було однією з специфічних особливостей творчості не тільки С. Гулака-Артемівського, але й іншого славетного українського композитора М. Лисенка («Наталка Полтавка»). До них танцювальні сценки в оперних спектаклях не пов'язувалися безпосередньо з сюжетом. Пластичне втілення партитури композитора йшло у них від музики до хореографічних форм, в яких музичне оформлення було міцним підґрунтям дієвої оперної вистави, котра стала художньо-образною основою танців, тонко передаючи в них образний характер, моральний дух і стійкість українського народу.

Зберігаючи обумовлений укладом життя неповторний характер кожного народного танцю, балетмейстери намагалися якомога яскравіше, рельєфніше висловити його внутрішню сутність, розвинути і збагатити його композицію пластики, задля правдивого відтворення образних характерів персонажів оперної вистави та тогочасних умов їхнього повсякденного життя. І це їм вдалося досягти лише володіючи багатим арсеналом театральних засобів виразності та всіма досягненнями хореографічної культури, добиваючись синтезу акторського, режисерського і музичного начал.

У поставлених Павлом Вірським у цьому оперному спектаклі народних танцях не тільки не порушувався розвиток дії, але й навіть вони логічно завершували його музичну драматургію. Створюючи самобутні образні характери, національні по духу і достеменні, композитор фактично виходив з принципу дієво-симфонічного розвитку танцювальних сцен з використанням народних сюжетів і пісенно-танцювальних мелодій.

Запальні танці («Гопак». «Козачок») у виконанні балетних артистів Київського оперного театру та балету ім.Т.Г.Шевченка помітно збагатили виставу, змінивши усталені уявлення деяких прошарків суспільства про танцювальний фольклор як про «неповноцінне мистецтво», придатне лише для «звесеління простого люду», вщент розбивши цю принизливу, неправомірну для українського народно-танцювального мистецтва гіпотезу.

На думку мистецтвознавців і критиків, український композитор С. Гулак-Артемівський і особливо М. Лисенко в певній мірі «проклали» шлях до симфонічного танцю П. І. Чайковського. Завдан-

ня утвердження національного стилю, національної художньо-сценічної образності постали й перед тогочасним балетним театром. Цю реформацію фактично здійснили вже П. І. Чайковський у «Лебединому озері» та А. К. Глазунов у «Раймонді», які створили зовсім нову танцювальну музику, завдяки чому балетний театр і став театром музичним.

Завдяки змістовній музиці сценічним персонажам вдається відтворити багатогранні життєво правдиві образи героїв певних соціальних прошарків суспільства. Кожен пластичний рух артистів, кожен соковитий з національним колоритом танець були усвідомленими та дуже виразними, сповненими справжнім національним духом і відповідали характеру української народної хореографії. На сцені діяли живі люди зі своїми емоційними почуттями, хвилюваннями, пристрастями. При цьому Павло Вірський, пам'ятаючи рекомендації своїх кумирів--постановників українських народних танців, одне зі своїх основних завдань бачив у тому, щоб протиставити «стилізованим», «псевдонародним» танцям дійсно народні. А тому танцювальні сцени в опері «Запорожець за Дунаєм» митець будував на автентичному етнографічному матеріалі народно-хореографічного фольклору, на що його надихнула творчість досвідченого українського історика-етнографа і мистецтвознавця В.Верховинця та балетмейстера-постановника М. Соболя.

Танцювальні мізансцени в цьому спектаклі були справжнім відкриттям в українській народній хореографії, в якій були сконцентровані її найкращі риси, зокрема героїка, виняткова емоціональність, віртуозність та звитяга чоловічого танцю, граціозність, плавність і жіночність дівочого танцю. Їх правдиве сценічно-образне відтворення у театралізовано-фольклорній формі стало можливим завдяки вивченню численних існуючих у народі варіантів того чи іншого танцю, його окремих виконавських елементів, що дозволило віднайти серцевину, їх етичну і естетичну сутність, в основі яких є стрижень – емоція і думка театралізованих ігрових епізодів.Тобто танець вже не зображував, а відтворював стан сценічних героїв і глибину їх характерів. Він фактично перетворювався в танець-думку.

Висновки. Розмаїття барв у танцях, майстерність артистів у виконанні карколомних стрибків та інших складних танцювальних елементів з козацьких народних ігор, їх виняткова техніка у вправах із шаблями, винахідливість і віртуозність створювали на сцені різні за емоціональним змістом, дійсно народні та правдиві танцювальні картини, в яких відтворювався характер волелюбного народу України. У цих танцях балетмейстер продемонстрував чудові знання не тільки народного, але і «акробатичного» танцю, уміння розкрити виразні можливості пластичних рухів.

Введення в оперну виставу нового принципу постановки народних танців дозволяло Павлу Вірському розвивати традиції українського народно-танцювального мистецтва, за збереження яких боролися передові діячі національної культури. Новизна цього принципу приховувалася в тому, що балетмейстер відбирав з них найхарактерніші складові, органічно поєднував їх з елементами класичного та навіть в окремих епізодах і спортивного танцю та ігрової народної культури. Суттєво ускладнивши технічне виконання, митець робив їх естетично привабливішими для візуального сприйняття художньо-сценічного образного характеру. В результаті виходив танець стилізований під народний, який у балетному мистецтві підпадав під категорію характерний.

Література

1. Архів Я.В. Верховинця. Неопубліковані матеріали, що готувались до друку в 1930-ті роки.12 с.
2. Архів Я.В. Верховинця. Спогади Валентини Дуленко. 5 с.
3. Бачинський А.Свежая струя в классической хореографии // Жизнь искусства.1929. N1. С.4-6.
4. Боков С. Героїка народної боротьби на балетній сцені. Пролетарій. 1931. 28 квітня. (Харків).
5. Верховинець В.М.Теорія українського народного танцю.5-те вид. Київ: Муз. Україна,1990. 152с.
6. Верховинець Я.В. Розповіді про Василя Верховинця, записані зі слів його дружини. Київ. 2001. №1-2.
7. Вірський П.П. Передмова до четвертого видання / Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю.5-те вид. Київ: Муз. Україна,1990. С.11-12.
8. Дем'яно Н. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця. Полтава, ТОВ «АСМІ»,2012. 268 с.
9. Калинин М.И. Избранные произведения. Т.2. Москва, Госполитиздат, 1960. 371 с.
10. Програма Одеського державного театру опери та балету, сезон 1929-1930 рр. Вид. ОДТОБ. 1929. 31 с.
11. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. Школа. 1969. 100 с.
12. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. Київ: Муз. Україна,1986. 237 с.
13. Театральний тиждень. Дещо про балет «Червоний Мак».Одеса. 1929. №4. 31 с.
14. Фісун М.А. Коли і ким був створений жіночий театралізований хоровий ансамбль? // Наш рідний край. Полтава,1990. Вип.4. С 5-8.

References

1. Arhov, Ya.V. Verhovinintsa Unpublished materials that were preparing for printing in the 1930s.12 p. [in Ukrainian].
2. Arhov, Ya.V. Verhovinintsa Valentine Dulenko's Memoirs [in Ukrainian].
3. Bachinsky, A. (1929). Fresh stream in classical choreography. Life of art, 1, 4-6 [in Ukrainian].
4. Bokov, S. (1931). The Heroic of People's Struggle on the Ballet Scene. Proletarian. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Verkhovinets, V.M. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muz. Ukraine [in Ukrainian].
6. Verhovitsy, Ya.V. (2001). Stories about Vasyl Verhovyinets, recorded from the words of his wife. Kiev, 1-2 [in Ukrainian].
7. Virsky, P.P. (1990). Preface to the fourth edition. Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muz. Ukraine, 11-12 [in Ukrainian].
8. Dem'yanko, N. (2012). Formation of the national culture of youth in the pedagogical heritage of V.M. Verhovinets. Poltava, LLC "ASMI" [in Ukrainian].
9. Kalinin, M.I. (1960). Selected works. T.2. Moskva: Gorlizzdat [in Ukrainian].
10. Program of the Odessa State Opera and Ballet Theater, season 1929-1930 (1929). Odessa [in Ukrainian].

11. Stanishevsky, Yu. (1969). Choreographic art. Kyiv: Rad. Shkola [in Ukrainian].
12. Stanishevsky, Y. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine. Kyiv: Muz.Ukraine [in Ukrainian].
13. Theatrical week. Somewhat about the ballet "Red Mack" (1929). Odessa, 4 [in Ukrainian].
14. Fisun, M.A. (1990). When and by whom was the female theatrical choir ensemble created? Our native land. Poltava, 4, 5-8 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.01.2019 р.

УДК 7.05:655.3.06

Храмова-Баранова Олена Леонідівна

доктор історичних наук, професор
професор кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету
ORCID 0000-0002-3811-7701
khramova74@ukr.net

Горбатова Надія Олександрівна

кандидат історичних наук, доцент
кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
ORCID 0000-0002-2704-464X
gorbatova@ukr.net

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Мета роботи. Виконати мистецтвознавчий аналіз творчості декількох українських митців початку ХХ ст. з позиції репрезентації і популяризації національного стилю в Україні, що дасть можливість показати розвиток українського національного стилю в образотворчому мистецтві. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні конкретно-історичного методу для аналізу здобутків митців в популяризації українського національного стилю, а також використанні методу порівняльного аналізу і історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних концепцій національного стилю в творчості українських митців в світовому контексті. **Наукова новизна** полягає у спробі осмислення і виявлення основних концепцій в репрезентації національного стилю в творчості українських митців на початку ХХ ст., що зумовлено історичним, соціальним, культурним характером. **Висновки.** Аналіз сутності і репрезентації національного стилю в творчості українських митців вказує на взаємозалежність давньої спадщини і досягнень початку ХХ століття, що уможливило розробку концепцій національного стилю і вплине на розвиток національної самосвідомості сьогодення.

Ключові слова: український національний стиль; образотворче мистецтво; національне самоусвідомлення.

Храмова-Баранова Елена Леонидовна, доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна, Черкасский государственный технологический университет; Горбатова Надежда Александровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусства

Репрезентация национального стиля в творчестве украинских художников.

Цель работы. Выполнить искусствоведческий анализ творчества нескольких украинских художников начала ХХ в. с позиции репрезентации и популяризации национального стиля в Украине, что позволит показать развитие украинского национального стиля в изобразительном искусстве. **Методология** исследования заключается в применении конкретно-исторического метода для анализа достижений художников в популяризации украинского национального стиля, а также использовании метода сравнительного анализа и историко-культурного подхода, что способствует выявлению основных концепций национального стиля в творчестве украинских художников в мировом контексте. **Научная новизна** заключается в попытке осмысления и выявления основных концепций в репрезентации национального стиля в творчестве украинских художников в начале ХХ в., что обусловлено историческим, социальным, культурным характером. **Выводы.** Анализ сущности и репрезентации национального стиля в творчестве украинских художников указывает на взаимозависимость культурного наследия и достижений начала ХХ века, что влияет на разработку концепций национального стиля и развитие национального самосознания.

Ключевые слова: украинский национальный стиль; изобразительное искусство; национальное самосознание.

Khramova-Baranova Elena, doctor of sciences, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological University; Gorbatova Nadezhda, Candidate of Sciences, Associate Professor of the Department of choreographic art, Kyiv National University of Culture and Arts

Representation of the national style in the creativity of Ukrainian workshops at the beginning of XX centuries

The purpose of the article. Perform an art criticism analysis of the works of several Ukrainian artists of the early twentieth century from the position of representation and popularization of the national style in Ukraine, which will give an opportunity to show the development of the Ukrainian national style in the fine arts. **The methodology** of the research is to apply a concrete historical method for analyzing the achievements of artists in popularizing the Ukrainian national style, as well as using the method of comparative analysis and historical and cultural approach, which helped to identify the main concepts of the national style in the work of Ukrainian artists in a global context. **The scientific novelty** consists in an attempt to comprehend and identify the main concepts in representing the national style in the works of Ukrainian artists in the early twentieth century, due to the historical, social and cultural character. **Conclusions.** The analysis of the essence and representation of the national style in the works of Ukrainian artists points to the interdepend-