

УДК 793.31
ББК 85.325.7

Дорошенко Вахедда Фадлевна,

аспирант,

Харьковская государственная академия культуры,

Бурсацкий спуск, д. 4, 61057 г. Харьков, Украина

E-mail: vagda.salekh@mail.ru

РОЛЬ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА П. П. ВИРСКОГО В ПРОЦЕССЕ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Аннотация: Одним из выдающихся танцовщиков, пионером в интерпретации украинского народного танца на сцене является П. П. Вирский. Он фактически перевернул всю историю и развитие народной хореографии, подняв национальное творчество на уровень высокого профессионализма. Поставленные им программы отличались характерной поэтической обобщённостью образов, в них находили место юмор, сатира, героика, лирика. Его работы имеют свой особый танцевальный «почерк»: артисты танцуют не только ногами, но и корпусом, каждое движение очень выразительное, театральное. Вирский был новатором: первый применил в танце элементы кино, стремился оживить академический танец народным и осмыслить театральным действием. В творческой практике балетмейстера определились два основных стилистических направления: в одном из них реалистическое отображение жизни возникало из логического развития действия и эмоционального состояния персонажей, проиллюстрированных танцевально-игровыми движениями. Номера этого направления слагались из многих мелких деталей. Танцы другого направления воссоздавали обобщённые образы действительности. П. П. Вирский создал около ста отдельных номеров. Он интерпретировал только украинский фольклор, на его основе создавал как массовые и красочные хореографические полотна, так и проникновенные лирические, героические или юмористические танцевальные миниатюры. Творчество П. Вирского синтезировало достижения нескольких поколений украинских хореографов в сфере сценической интерпретации народного танца. Он всегда опирался на традиции, но воспринимал их творчески, обогащая опытом профессионального классического танцовщика и талантливого многопланового хореографа.

Ключевые слова: национальная традиция и новаторство, украинский народно-сценический танец, Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины П. П. Вирского.

Становление отечественного народно-сценического танца происходило в атмосфере системных притеснений национальной культуры. Украинский народно-сценический танец развивался односторонне, преимущественно в стихии комедийно-театрального действия как один из его ключевых, наряду со словом и песней, характерных компонентов («малороссийские роли», на которые приглашали украинских актёров, определились в XIX в., преимущественно или исключительно, как комично-бытовые). Создание комедийного характера требовало и соответствующего набора художественных средств, в частности элементов пластического гротеска, иронии в мимике и жестах и т.п. Эти особенности украинского народно-сценического танца XIX в. отразились на его восприятии: если понятие «малороссийские роли» было тождественно или почти тождественно понятию «комедийные роли», то и понятие украинский («малороссийский») танец в сознании нескольких поколений театральной публики стало чётко ассоциироваться с понятием «шуточный народный танец». Утверждению такого стереотипа способствовала политика имперской власти: жестоко преследуя украинский язык и культуру, она всячески заботилась о том, чтобы шуточный, карикатурный (в малохудожественных спектаклях) образ «весёлого малоросса» («шароварно-гопачного хохла») стал заменителем полноценного художественного характера народа [1, с. 16].

Обстоятельства существования Украины в условиях национально-культурного угнетения оказались благоприятными для расцвета суррогатного, псевдонародного сценического танца, против которого активно выступали деятели театрального искусства М. Кропивницкий, Н. Садовский, П. Саксаганский, а впоследствии и В. Верховинец. Как и в постановках М. Кропивницкого (танцы в спектаклях и опереттах «Залети сотского Мусия», «Катерина», «Паливода»), так и в танцах, хореографических сценах и картинах, поставленных В. Верховинцем («трёхколенный гопак», танцы в балете М. Вериковского «Пан Каневский», обрядовые танцы и хороводы в «Наталке-Полтавке», инсценировка народных песен «На вгороди калина», «Ой, вишенка-черешенка», «Сидела на колодке», «Ой, чья-то хата белая», «Ой, девушка Ульяна», «Говорила мне Солоха»), проступает стремление воссоздать разные грани национального характера, его своеобразие.

Сложную, полную творческих свершений историю украинского народно-сценического танца не следует путать с «историей вульгаризации» данного вида искусства. Заслугой театра корифеев и В. Верховинца является то, что они не только противопоставили эрзац-танцам подлинные образцы народно-сценической хореографии, но и теоретически обосновали явление «малороссийщины» в хореографии, выработав чёткую и непримиримую эстетическую позицию в его оценках.

М. Кропивницкий не занимался специальным исследованием по истории или теории украинского народного танца, но в ремарках пьес, репликах действующих лиц, непосредственно в сюжете представлений среди народных и бытовых танцев видны «козак, козачок, гайдук, метелица, гопак, чеберянка, козак-вальс, матрадур, экосез, кадрили, холяндра, горлица, журавль, барыня, камаринская, трамблям-полька, мазур-полька и стан-полька» [4].

В связи с этим уместно вспомнить слова Н. В. Гоголя: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий — у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный — у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый — у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» [3, с. 184–185].

На фоне малохудожественных театральных постановок действительно ярким явлением стало творчество И. Котляревского и Г. Квитки-Основьяненко. Выдающиеся актёры П. Домбровский, М. Нелетова, И. Микульский, Г. Молотовецкая, И. Угаров, М. Щепкин и др., задействованные в постановках драматических произведений И. Котляревского и Г. Квитки-Основьяненко, блестяще исполняя на сцене украинские народные танцы, заложили основы национального искусства народно-сценического танца и определили магистральный путь его развития как максимально соответствующий воссозданию художественного образа народного характера.

Эволюция художественного образа в украинском народно-сценическом танце является прямым отражением национального характера и взаимодействия традиций и новаторства в народно-сценическом танце. Художественный характер определяется в искусствоведении как образ человека в художественном произведении, т. е. как совокупность душевных признаков, определяющих индивидуальность изображаемого лица, и одновременно обобщает определённые типы людей, которые возникают в произведении как предмет познания и отражения. В художественном характере развивается как исторически обусловленный тип поведения, так и присущая автору (писателю, поэту, режиссёру, композитору, художнику, скульптору, хореографу) эстетическая концепция.

Следует учитывать, что каждый исторический период диктует новые правила интерпретации и обработки фольклора на сцене. Однако каждое новое толкование всегда подчинялось задаче возрождения системы духовных ценностей, на которые ориентирована фольклорная традиция. Последняя воспринималась как фактор в творческих экспериментах. Поэтому вариативность, которую отражают попытки украинских хореографов реформировать классический танец в соответствии с требованиями времени, опирается на принцип наследования тем стилевым кодам, которые заложены в основу народного танцевального искусства. Это позволяет также констатировать, что жанровые различия в формах сценической хореографии сводятся к авторским интерпретациям исходных характеристик фольклорных средств создания танцевального образа путём прямого копирования фольклорного танца

(В. Верховинец) или опосредованного, подчинённого идейно-художественному содержанию соответствующего сюжета (В. Авраменко, П. Вирский, М. Соболев).

Таким образом, в результате освоения многообразия танцевального фольклора страны возникла теория сценической интерпретации народного танца, воплотившаяся в практике многочисленных ансамблей и эстрадных танцовщиков.

Так, одним из выдающихся танцовщиков, пионером в интерпретации украинского народного танца на сцене, является П. П. Вирский. Соответственно, для анализа трансформации аутентичного фольклора на сценической площадке и перехода к направлению народно-сценический танец следует рассмотреть истоки творческого пути П. П. Вирского — самого выдающегося хореографа-постановщика своего времени, реформатора народного сценического танца.

В достаточно позднем для танцора возрасте П. Вирский начал свою творческую деятельность в студии В. Гамсахурдия. В 1923 г., окончив гимназию, он поступил в Одесское музыкально-драматическое училище, где хореографическое отделение возглавлял В. И. Пресняков (ранее — великолепный характерный танцовщик Мариинского театра в Петербурге, участник Русских сезонов в Париже, пропагандист ритмической гимнастики Далькроза и «свободной пластики» А. Дункан).

В 1923 г. П. П. Вирский уже был зачислен артистом балета и танцевал как в спектаклях Р. Баланотти, так и в новаторской постановке «Иосифа Прекрасного», поставленного в Одессе знаменитым русским хореографом К. Голейзовским. Ученик М. Фокина, Голейзовский в тот период неустанно искал новые для хореографии формы. Одесский театр стал первой экспериментальной хореографической лабораторией в Украине.

В такой атмосфере начинался творческий путь П. Вирского. Общение с К. Голейзовским пробудило в молодом танцовщике интерес к изучению хореографического фольклора, утвердило веру в безграничные и выразительные возможности хореографии, в плодотворность творческого поиска.

Окончив учёбу в Одессе в 1926 г., он в течение года (1927–1928) стажировался в Московском театральном техникуме им. В. Луначарского на хореографическом отделении у педагогов Л. Поспехина, В. Цаплина, у знаменитого А. Мессерера. «Вновь педагогом П. Вирского стал талантливый танцовщик, сочетавший в своем исполнительском творчестве благородную мужественную манеру, виртуозную технику и актерское мастерство». В репертуар А. Мессерера входили романтические, лирико-комедийные, героические, характерные и гротесковые партии классических балетов [7, с. 92].

Таким образом, П. Вирский формировался как хореограф в сфере смелого эксперимента, сочетавшегося с уважительным и одновременно новаторским освоением классического наследия.

Уже в студенческие годы П. Вирский стал мечтать о собственном подходе: оживить академический танец народным, оформив этот симбиоз театральным действием. К примеру, студент П. П. Вирский для выпускного экзамена придумал сценку с пьяным матросом. За кулисами влезал на двухметровую лестницу и, когда началась музыка, вываливался к публике. Зал смеялся до слёз. Номер захотел купить

руководитель П. Вирского — А. Мессерер. Однако начинающий артист от торга воздержался. Он работал с этим номером в ночном клубе и получал за выступление 25 руб. — колоссальные по тем временам деньги.

В Москве состоялась встреча П. Вирского с Н. А. Болотовым (1904–1955), положившая начало плодотворному и разнообразному сотрудничеству. Ещё студентами техникума они стали выступать с номером «Затейники», построенном, в основном, на соревновании в игре на балалайке и гармошке, которыми оба владели вполне профессионально. После окончания техникума (1928) совместно поставили несколько балетов («Красный мак», 1928, «Кармен», 1932, «Мещанин из Тосканы», 1936, и др.) в различных театрах страны. Эти двое одарённых людей творчески дополняли друг друга: Болотов по-режиссёрски видел замысел спектакля в целом, а Вирский, как миниатюрист, заполнял танцевальным материалом совместно разработанную сюжетную схему. В их спектаклях были ярко очерченные персонажи, хорошо срежиссированные массовые танцевальные фрагменты, где классический танец обогащался движениями народного танца.

Первым шагом П. П. Вирского на новом пути утверждения народно-сценической хореографии была постановка в Одессе в конце 20-х гг. XX в. танцев в опере Н. Лысенко «Тарас Бульба». Исполненный эмоционального вдохновения и могучей силы «Козачок» — яркая театрализация народного танца, обогащённого виртуозной техникой с видоизменёнными акробатическими трюками, — был первым противопоставлением прямому перенесению на сцену фольклорно-танцевальных образцов в их изначальном виде. Предложенное П. Вирским развитие национальной танцевальной лексики на основе классического балета сразу встретило признание среди танцовщиков и хореографов.

В 1935 г., будучи художественным руководителем балетной труппы Киевского театра, П. Вирский организует небольшой экспериментальный коллектив для работы над сюитой украинских танцев.

Всесоюзный фестиваль народного танца в Москве в 1936 г., фестивали и конкурсы народных ансамблей и большие успехи украинской народно-сценической хореографии вызвали интерес к народному танцу у зрителей, часто становившихся исполнителями в самодеятельных коллективах, и специалистов балетного искусства. Всё чаще поднимался вопрос о необходимости создания профессионального ансамбля.

На Киевской городской хореографической конференции в феврале 1937 г. П. Вирский выступил с глубоко обоснованным и убедительным докладом об украинском народном танце и перспективах его развития: от первоисточника, бытового танца-примитива, фольклорного обряда, народных игрищ до создания профессиональной украинской народной хореографической школы.

Созданный весной того же года Государственный ансамбль народного танца Украины возглавили П. Вирский с Н. Болотовым [8]. В первой же программе они предложили яркую театрализацию фольклорных танцев, смело обогатив традиционную лексику украинского танца элементами классической хореографии. Обращаясь к истории народа и его современности, балетмейстеры создавали колоритные

сюжетные картины — своеобразные украинские балеты-миниатюры. В то же время Ансамбль стал фольклорно-этнографической лабораторией, занимающейся поиском, фиксированием и переосмыслением сокровищ народного танца и народной танцевальной музыки.

В 1939 г. П. Вирский был назначен балетмейстером Ансамбля песни и танца Киевского военного округа: ему предписано ставить солдатские пляски с элементами народных танцев всего многонационального состава Советской армии.

В Сталинграде его увидел А. В. Александров, автор музыки гимна СССР, и увёз в Москву. П. Вирский стал балетмейстером Краснозвёздного ансамбля танца Московского военного округа. Так и получилось, что с 1943 по 1955 гг. ему была «оказана честь» работать в Государственном ансамбле песни и пляски Советской Армии им. А. Александрова в Москве. К чести мастера, под его руководством танцевальная группа ансамбля, пополненная женщинами, выросла в сильнейший коллектив, репертуар расширился, видоизменился. П. П. Вирский обогатил лексику военной пляски движениями классического танца, а также русского, украинского, белорусского танцев. Используя приёмы строевых учений, штыкового и сабельного боя, создал сюиту танцев всех родов войск, придав ей романтическую окраску.

В этот московский период П. Вирский не порывал связей с эстрадой, создал несколько ярких хореографических миниатюр с оригинальным режиссёрским решением: для И. Смирновой — «Тирольский танец» (1945), где использовал и её вокальные данные, а для О. Всеволодской — «Воспоминание» (партнёр В. Сталинский, музыкальная обработка старинных вальсов Н. Новикова, 1946) и «Танец с огоньком» (партнёр И. Фролов, музыка А. Островского, 1949).

Изредка П. Вирский пытался найти отдушину в постановке балетных спектаклей. В 1948 г. попытался всё же поставить «Лесную песню» — уже в Ленинграде. Однако единственным театральным спектаклем, который ему дали поставить после войны, был балет «Чёрное золото» В. Гомоляки. Созданный специально для очередной московской Декады украинского искусства, балет этот не давал материала для творческой работы ни балетмейстеру, ни артистам. Огромные финансовые и творческие силы были израсходованы на спектакль, прошедший едва ли десяток раз.

Но Вирский всё равно рвался в Киев, на самостоятельное поприще. И в 1955 г. он возглавил Ансамбль танца Украины. Воспитанный как балетмейстер на классической хореографии, он ещё в молодости, танцуя в Одесском оперном театре, почувствовал тесноту статичных мужских партий в балете: поддержки, подходы и т.п. Он желал индивидуального, причём народного танца. Так началось творчество, которое много позднее назовут возникновением нового танцевального жанра — сценической народной хореографии.

Ансамбль танца Украины выгодно отличался от других коллективов подобного уровня почерком, лексикой, самобытностью. П. Вирский создавал не просто танцы, а танцевальные сюжеты. У него работали не танцоры-исполнители, а танцоры-актёры. Каждая композиция в постановке ансамбля превращалась в настоящее театральное действие. П. Вирский фактически перевернул всю историю и развитие народной хореографии, соединив народный танец с классикой, подняв

национальное творчество на уровень высокого профессионализма. Поставленные им программы отличались характерной для Вирского поэтической обобщённостью образов, в них находили место юмор, сатира, героика, лирика («Ползунец», «Рукодельницы», 3-я редакция «Запорожцев», «Новогодняя метелица», «Гуцулка» и многие другие номера). Концерты ансамбля начинались танцем-приветствием — «Мы с Украины», а заканчивались виртуозным «Гопаком». Ансамбль много гастролировал по стране и за рубежом.

Работы П. Вирского имеют свой особый танцевальный «почерк». В танце все артисты танцуют не только ногами, но и корпусом. Каждое движение очень выразительное, театральное. П. П. Вирский удивительно тонко чувствовал звук (он прекрасный пианист), был предельно внимателен к реквизиту, костюмам, а главное, был новатором. Он первый применил в танце элементы кино — принцип смены крупных, средних и общих планов, стоп-кадры и многое другое. Имея классическое хореографическое образование, П. П. Вирский стремился оживить академический танец народным и осмыслить театральным действием. Таким образом, в работах мастера объединялся классический танец с фольклорным, появлялся синтез высокой хореографической культуры. С совсем другой пластикой в танцах очерчен характер: каждый номер словно минипредставление. П. Вирский привнёс в народный украинский танец театрализацию. Например, таковы его «Подольночка» или вертепный номер «Ой, под вишней» и др.

Чтобы воссоздать боевой дух организованного войска, П. Вирский обратился к истории, литературе, фольклору. В трудах украинских исследователей он почерпнул этнографически верный и по-театральному эффектный приём боя на пиках и вооружил ими участников второго, массового варианта «Запорожцев», который строился на сложных композиционных построениях, на чередовании парных и групповых схваток, а завершался общей победной атакой казаков.

Корень первоначальных неудач балетмейстер видел в том, что первые редакции были тщательны до скрупулёзности, но ярко выраженного художественного отношения к теме им не доставало. «На сцене отсутствовал эмоциональный взрыв... С тех пор, — утверждает Вирский, — я усвоил правило <...> познание материала хорошо до определенного предела. Излишества в подробностях уводят от главного, мешают раскрыть свое видение жизни, свое ощущение. А без авторской неповторимости, без страстности выражения нет подлинного воздействия искусства», — так писала газета «Советская культура» (от 24 мая 1969 г.) в статье «Секреты творчества» [2, с. 2].

Таким образом, в творческой практике Ансамбля народного танца УССР (так же, как и в Ансамбле народного танца СССР) сразу же наметились два основных стилистических направления советского хореографического искусства: в одном из них реалистическое отображение жизни возникало из воспроизведения этнографически точного костюма, из верно уловленных бытовых жестов, из логического развития действия и эмоционального состояния персонажей, проиллюстрированных танцевально-игровыми движениями. Номера этого направления как бы слагались из многих мелких деталей. Танцы другого направления воссоздавали

обобщённые образы действительности: в «Запорожцах» образ народной вольницы возникал из композиционного рисунка танца, из общей для всех действующих лиц пластической характеристики, возникал очищенным от подробностей, будто приподнятым над бытом, укрупнённым, как памятник героям.

Первая программа Ансамбля народного танца УССР утверждала идею содружества различных национальностей на земле Советской Украины. Её завершал виртуозный, динамичный «Гопак», исполнявшийся всей группой. Он был поставлен Н. Болотовым и П. Вирским столь же эффектно, с ощущением специфики эстрадного жанра, как и большинство номеров. Чувствовалось, что в гопаке — вся украинская душа. Этот танец и сейчас является визитной карточкой украинского народного искусства. Новая история гопака началась благодаря слиянию академического народного танца на основе классики и традиционного фольклора. Историю возникновения гопака связывают с боевыми тренировками казаков Запорожской Сечи в XVI–XVIII вв. Поэтому первоначально это был исключительно мужской танец. Мужские костюмы, которые до сих пор используют для гопака (красные шаровары, цветной пояс, вышитая сорочка, остроконечные сапоги), являются по своей сути формой кадровых военных того времени [6]. Женщины появились в гопаке только в его сценическом варианте, но также были одеты в исторические костюмы центральной части Украины. Именно таким современность знает танец «Гопак», интерпретацию которого создал П. П. Вирский.

На протяжении всей творческой жизни балетмейстера в периодической печати выходили публикации о его творчестве: газета «Советское искусство» от 21 марта 1936 г. приветствовала украинских артистов на декаде украинского искусства в Москве, где они с успехом танцевали «Гопак» и «Казачок» в постановке П. Вирского и М. Болотова. Этот успех подтвердил и раскрыл идейно-художественные основы, которые стали платформой для создания нового хореографического жанра. В газете «Правда» от 23 марта 1936 г. Председатель Комитета по делам искусств при Совнаркомe СССР П. Керженцев писал: «Украинские танцы пленили зрителей своей непосредственностью, реализмом, близостью к народному танцу. Вот где уже не было сусальности, подделки под “народ”. Некоторые из наших руководителей не видят, что наши балетные художники, в основном, просто не умеют по-настоящему станцевать ни “русскую”, ни “гопак”, ни “лезгинки”. Мы не исключаем классического балета, но мы требуем, чтобы наши балетные силы умели по-настоящему исполнять народные танцы, а не подделываться под них» [5, с. 1].

Таким образом, очевидно, что расцвет украинского народного сценического танца непосредственно связан с многогранной творческой деятельностью выдающегося украинского балетмейстера, организатора и руководителя Национального заслуженного академического ансамбля танца Украины П. П. Вирского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бойко О. С.* Художественный образ в народно-сценическом танце: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 2008. 32 с.
- 2 *Боримская Т.* Секреты творчества // Советская культура. 1969. 24 мая.

- 3 *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом), 1952. Т. 8: Петербургские записки 1836 года. С. 177–190.
- 4 *Горохов Н., Кривохижа А.* Первый и единственный в мире // Музей истории украинского хореографического искусства. Кировоград: КОГТРК, 2009.
- 5 *Керженцев П.* Закончилась Декада украинского искусства // Правда. 1936. 23 марта.
- 6 *Николаева Т.* История украинского костюма: учеб. пособие для студентов. Киев: Лыбедь, 1996. 176 с.
- 7 *Русский балет и его звёзды* / под ред. Е. Я. Суриц. М.: Изд-во «Большая российская энциклопедия», Паркстоун, 1998. 208 с.
- 8 *Фисечко А.* Павел Вирский (1905–1975) хореограф, реформатор сценического искусства // 100 великих украинцев / Интернет-журнал. 2008. URL: <http://fisechko.ru/100vel/ukrain/95.html> (дата обращения: 12.01.2014).

* * *

Doroshenko Vahedda Fadlevna,
post-graduate student,
Kharkiv state Academy of culture,
Bursatskiy descend 4, 61057 Kharkov, Ukraine
 E-mail: vagda.salekh@mail.ru

THE ROLE OF THE CHOREOGRAPHER-DIRECTOR P. P. VIRSKY IN THE PROCESS OF CREATION AND DEVELOPMENT OF FOLK-STAGE CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE

Abstract: P. P. Virsky is one of the most outstanding dancers and a pioneer in the interpretation of Ukrainian folk dance on stage. He practically turned the history and development of folk choreography upside down by raising amateur folk arts to the level of high professionalism. The programs staged by him were characterized by poetical generalization of images which was so typical for Virksky. Humor, satire, heroics, lyrics could be found in these programs. His works have their particular dance peculiarity: dancers use not only their legs but also their body, each movement is greatly expressive and theatrical. P. P. Virsky was an innovator: he was the first to apply the elements of cinema in dance, he strived for livening up academic dance with the elements of a folk one and for giving it a meaning of theatrical action. There were two basic stylistic directions in the choreographer's creative practice: in one of them realistic reflection of life arouse from the logic development of action and emotional condition of personages illustrated by the dancing and playing movements. Performances of this direction were composed of many minor details. Dance performances of the other direction reconstructed generalized images of the reality. P. P. Virsky created about 100 separate performances. He interpreted only Ukrainian folklore, on its basis he created both mass colorful choreographic performances and sincere lyric, heroic or humorous dance miniatures. Creative work of P. P. Virsky synthesized the achievements of a few generations of Ukrainian choreographers in the sphere of stage interpretation of folk dance.

He used to rely upon traditions but he used them in a creative way enriching them with the experience of a professional classical dancer and a talented versatile choreographer.

Keywords: national tradition and innovation, Ukrainian folk-stage dance, National Honoured Academic dance ensemble of Ukraine named after P. P. Virsky.

REFERENCES

- 1 Boiko O. S. *Khudozhestvennyi obraz v narodno-stsenicheskom tantse: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniia* [Artistic image in folk-stage dance: abstract. dis. Dr. ... Art History]. Kiev, 2008. 32 p.
- 2 Borimskaya T. *Sekrety tvorchestva* [The secrets of creativity]. *Sovetskaia kul'tura* [Soviet Culture]. 1969. May 24.
- 3 Gogol' N. V. *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete Works in 14 vol.]. Moscow, In-t rus. lit. (Pushk. Dom) Publ., 1952, vol. 8: *Peterburgskie zapiski 1836 goda* [Petersburg notes of 1836], pp. 177–190.
- 4 Gorokhov N., Krivokhizha A. *Pervyi i edinstvennyi v mire* [The first and the only in the world]. *Muzei istorii ukrainskogo khoreograficheskogo iskusstva* [Ukrainian Museum of History of choreography]. Kirovograd, KOGTRK Publ., 2009.
- 5 Kerzhentsev P. *Zakonchilas' Dekada ukrainskogo iskusstva* [The decade of the Ukrainian art came to its end]. *Pravda* [The Pravda newspaper]. 1936. 23 marta.
- 6 Nikolaeva T. *Istoriia ukrainskogo kostiuma: ucheb. posobie dlia studentov* [The history of Ukrainian costume: booklet for students]. Kiev, Lybed' Publ., 1996. 176 p.
- 7 *Russkii balet i ego zvezdy* [Russian ballet and its stars], ed. E. Ya. Surrets. Moscow, Izd-vo «Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia» Publ., Parkstoun Publ., 1998. 208 p.
- 8 Fisechko A. *Pavel Virskii (1905–1975) khoreograf, reformator stsenicheskogo iskusstva* [Virsky Paul (1905–1975) choreographer, reformer of theatrical art]. *100 velikikh ukrainsev / Internet-zhurnal* [100 Great Ukrainians / Internet Journal], 2008. URL: <http://fisechko.ru/100vel/ukrain/95.html> (accessed 12 January 2014).