

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого
мистецтва

«До захисту допускаю»
Завідувач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого
мистецтва, професор
_____ Ірина БЕРМЕС
« ____ » _____ 2025 р.

Балетмейстерська діяльність Павла Вірського в мистецькому дискурсі ХХ століття

Спеціальність 024 Хореографія
Освітня програма «Хореографія»

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – магістр хореографії

Автор роботи Грабовський Ігор Михайлович _____

**Науковий керівник кандидат мистецтвознавства,
доцент Фриз Петро Іванович _____**

Дрогобич , 2025

Захист магістерської роботи
Балетмейстерська діяльність Павла Вірського в мистецькому
дискурсі XX століття

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____	Голова ЕК _____	_____
Дата	підпис	прізвище та ініціали
	Секретар ЕК _____	_____
	підпис	прізвище та ініціали

АНОТАЦІЯ

Балетмейстерська діяльність Павла Вірського в мистецькому дискурсі ХХ століття.

У кваліфікаційній роботі окреслено культурно-історичні умови розвитку української хореографії ХХ століття; досліджено творчий шлях і професійні впливи, які сформували балетмейстерську позицію Павла Вірського; проаналізовано стильові характеристики та принципи хореографічної мови Павла Вірського; розглянуто ключові постановки балетмейстера та визначено їх художні особливості; визначено вплив Павла Вірського на становлення української національної школи сценічного танцю та подальший розвиток хореографічного мистецтва.

Основні положення та матеріали можуть бути використані при розробці програм та науково-методичних матеріалів, факультативів та альтернативних методик підготовки здобувачів закладів освіти.

ANNOTATION

The choreographic activity of Pavlo Virsky in the artistic discourse of the 20th century.

The thesis outlines the cultural and historical conditions for the development of Ukrainian choreography in the 20th century; it examines the creative path and professional influences that shaped Pavlo Virsky's position as a ballet master; analyses the stylistic characteristics and principles of Pavlo Virsky's choreographic language; examines the choreographer's key productions and identifies their artistic features; determines Pavlo Virsky's influence on the formation of the Ukrainian national school of stage dance and the further development of choreographic art.

The main provisions and materials can be used in the development of programmes and scientific and methodological materials, optional courses and alternative training methods for students of educational institutions.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Павло Вірський у контексті культурно-мистецьких процесів XX століття	
1.1 Пошуки нової моделі національного танцю	9
1.2. Життєвий шлях і професійне становлення Павла Вірського	12
РОЗДІЛ 2. Внесок Павла Вірського в розвиток української хореографії XX століття	
2.1. Балетмейстерський стиль Павла Вірського	16
2.2. Творчий доробок Павла Вірського: аналіз постановок.....	22
РОЗДІЛ 3. Аналіз постановки танцю «Буковинський грайливий»	
3.1. Опис фігур.....	31
3.2. Опис комбінацій і рухів	37
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

XX століття – період кардинальних трансформацій у світовому та українському мистецькому процесі. Саме в цей час у мистецькому середовищі формується оновлена концепція сценічного танцю, у межах якої органічно поєднуються елементи народної фольклорної спадщини з професійною хореографічною технікою. Такий синтез не був механічним поєднанням двох різних систем руху, а передбачав глибоке переосмислення фольклорних джерел, їх адаптацію до сценічного простору та вимог театральної виразності. Унаслідок цього виник унікальний художній феномен, що поєднував автентичність народного танцю з академічною структурованістю, новими композиційними підходами та підвищеними виконавськими вимогами. Саме ця модель стала підґрунтям для подальшого розвитку народно-сценічного танцю, який у XX столітті перетворився на один із провідних напрямів української хореографії.

У цьому контексті особливо важливою стала діяльність хореографів, які шукали шляхів модернізації народного танцю, відкриваючи нові можливості для його драматургії, композиції та виконавської техніки. Саме на цьому перехресті традиції та новаторства постає постать Павла Вірського — митця, який глибоко відчував природу народного танцю і водночас прагнув розкрити його потенціал у просторі професійної сцени. Його творчі пошуки та балетмейстерські рішення стали визначальними для формування національної моделі українського народно-сценічного танцю, що стала знаковою для вітчизняної культури XX століття.

Павло Павлович Вірський — видатний хореограф, балетмейстер, організатор та ідеолог українського сценічного народного танцю. Його творчість стала фундаментом, на якому вибудовано сучасну українську хореографію, а створений ним Державний ансамбль народного танцю України перетворився на один із головних культурних символів країни.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення балетмейстерської діяльності Павла Вірського в контексті мистецьких і соціокультурних процесів ХХ століття. Незважаючи на значну популярність ансамблю, наукове аналізування принципів його хореографічної мови, художніх методів та впливу на формування національної ідентичності залишається недостатньо розкритим у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Дослідження творчості Вірського важливе також для розуміння специфіки українського народно-сценічного танцю та його інтеграції у світовий хореографічний простір.

Об’єкт дослідження — балетмейстерська діяльність Павла Вірського.

Предмет дослідження — художньо-стильові, композиційні та виконавські принципи хореографічної творчості Павла Вірського в мистецькому дискурсі ХХ століття.

Мета роботи — проаналізувати балетмейстерську діяльність П. Вірського та визначити її вплив на розвиток українського сценічного танцю в культурному контексті ХХ століття.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

1. Окреслити культурно-історичні умови розвитку української хореографії ХХ століття.
2. Дослідити творчий шлях і професійні впливи, які сформували балетмейстерську позицію Павла Вірського.
3. Проаналізувати стильові характеристики та принципи хореографічної мови Вірського.
4. Розглянути ключові постановки та визначити їх художні особливості.
5. Визначити вплив П. Вірського на становлення української національної школи сценічного танцю та подальший розвиток хореографічного мистецтва.

Методи дослідження: історико-культурний метод, мистецтвознавчий аналіз, структурно-композиційний аналіз хореографічного твору, порівняльний метод.

Наукова новизна полягає у комплексному системному аналізі балетмейстерської діяльності Павла Вірського як ключового явища українського художнього процесу XX століття, у визначенні специфіки його хореографічної стилістики та в актуалізації його творчої спадщини в сучасному культурному контексті.

Практичне значення полягає у можливості застосування результатів дослідження в освітній практиці (хореографічні дисципліни, історія танцю, теорія народно-сценічної творчості), у діяльності ансамблів народного танцю, а також при створенні сучасних сценічних постановок на основі українського фольклору.

Апробація і впровадження результатів дослідження.

Основні положення та висновки магістерської роботи викладено у виступах, що виголошувались на наукових семінарах з проблематики написання магістерських робіт кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва (протокол № 10 від 27 листопада 2024 р.; протокол № 3 від 27 травня 2025 р.; протокол № 5 від 29 жовтня 2025 р.); щорічній звітній науковій конференції студентів факультету початкової освіти та мистецтва (1 квітня 2025 р.); відображені у збірнику матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Scientific Innovation: Theoretical Insights and Practical Impacts» (Фриз П., **Грабовський І. Павло Вірський у контексті культурно-мистецьких процесів XX століття. Collection of Scientific Papers with the Proceedings of the 4nd International Scientific and Practical Conference «Scientific Innovation: Theoretical Insights and Practical Impacts» (8-10 грудня 2025 р. | Неаполь, Італія)»** (December 8-10, 2025, Napoly, Italy). Р.41–43); попередньому захисті магістерських робіт на засіданні кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого

мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (39 найменувань).

РОЗДІЛ 1. Павло Вірський у контексті культурно-мистецьких процесів XX століття

1.1. Пошуки нової моделі національного танцю

XX століття стало періодом глибинних трансформацій у світовій і українській культурі, що визначили загальні тенденції розвитку мистецтв, зокрема хореографії. Цей час характеризується інтенсивними процесами модернізації, зміною художніх орієнтирів, появою нових форм сценічного висловлювання, а також взаємодією традицій і новаторства. У європейському мистецькому просторі розвиваються модерністські течії, що стимулюють пошуки нової пластичної мови, а театр і танець дедалі більше тяжіють до синтетичності та експерименту.

Перші десятиліття XX століття позначені активним формуванням професійної хореографічної школи в Україні. Реформи театральної освіти, відкриття музично-драматичних закладів, поява студій класичного та характерного танцю створили підґрунтя для становлення нового покоління українських танцівників і балетмейстерів. На цей період припадає діяльність таких видатних майстрів, як М. Мордкін, С. Лифар, Ф. Лопухов, які безпосередньо впливали на художнє формування майбутніх творців українського сценічного танцю, серед яких був і Павло Вірський.

Разом із тим культурний розвиток України в XX столітті відбувався в умовах складної політичної ситуації, що визначалася радянською культурною політикою. Ідеологічні рамки, вимога формування «радянського змісту» та підпорядкування мистецтва державним потребам часто обмежували творчі пошуки митців. Проте, попри контроль і систему регламентацій, саме в цей час народно-сценічний танець набуває статусу одного з найпопулярніших і наймасовіших жанрів, адже він дозволяв поєднувати ідеологічно прийнятні образи з національними колоритними формами [6, 45–49].

У 1930–1950-х роках формується тенденція до стилізації фольклору, яка стала характерною рисою радянського мистецького простору. Фольклор розглядався як зручний інструмент для створення художніх образів «народу», водночас залишаючись важливим джерелом національної самоідентифікації. У цьому протиріччі — між автентичністю та ідеологічною функцією — розвивався український народно-сценічний танець [11, 34].

Повоєнні десятиліття позначені посиленням інтересу до народної творчості та прагненням зберегти її в умовах швидких соціальних змін. На цей час припадає інституціалізація професійних фольклорних колективів, зокрема створення ансамблів пісні й танцю, які отримали статус державних та стали ключовими представниками національної культури на міжнародних сценах. Саме в цьому середовищі розгорнулася творчість Павла Вірського, який ці тенденції не лише успадкував, а й докорінно змінив завдяки власному художньому баченню [4, 24].

У мистецькому житті другої половини ХХ століття загальною світовою тенденцією стала переорієнтація на яскраво індивідуальні форми сценічного висловлювання. Розвиток модерного танцю, поява нової театральної пластики, інтерес до культурної ідентичності різних народів створили сприятливі умови для розвитку національних хореографічних шкіл. Українська хореографія в цей час активно входила у світовий контекст, а завдяки творчості Вірського сформувався впізнаваний стиль українського народного танцю, що здобув міжнародне визнання.

Таким чином, історико-культурний контекст ХХ століття визначив специфіку творчого шляху Павла Вірського та створив умови для формування його художньої системи. Це була епоха, у якій традиція взаємодіяла з модерністю, народність — із професіоналізмом, а мистецтво — з ідеологією. Саме на цьому перехресті культурних процесів виник оригінальний феномен творчості Вірського, що значною мірою сформував обличчя української хореографії.

У першій половині XX століття пошук нової моделі національного танцю стає одним із ключових напрямів розвитку українського мистецького дискурсу. Цей процес був зумовлений не лише естетичними потребами епохи, а й активним формуванням модерної національної ідентичності, для якої мистецтво — зокрема танець — відігравало роль важливої культурної репрезентації. У цей час традиційні форми народного танцю, що існували переважно в побутовому середовищі, поступово починають інтегруватися в професійну сценічну практику, зазнаючи мистецької трансформації та стилізації [11, 36–37].

Пошук нової моделі національного танцю був складним і багатограним процесом. З одного боку, митці прагнули зберегти автентичність рухів, ритміку й образність народного танцю, що формувалися впродовж століть у різних регіонах України. З іншого — необхідність адаптації цих форм до великої сцени вимагала професіоналізації руху, розвитку техніки, чіткої композиції та створення драматургічно завершених номерів. Унаслідок цього виникла потреба у принципово новому балансі між традиційністю та сценічною умовністю.

Важливим чинником пошуку нової моделі, на думку дослідників, стала поява професійної хореографічної освіти та розвиток театрів опери і балету, які відкрили простір для експериментів у сфері народного танцю [38, 48]. Зокрема, О. Шкоріненко вважає, що хореографи почали усвідомлювати, що народний танець може існувати не лише як етнографічний матеріал, але й як повноцінна сценічна форма, здатна виражати широкий спектр емоцій, сюжетів та художніх ідей. Розвиток європейських модерністських течій — конструктивізму, експресіонізму, неокласицизму — також вплинув на осмислення народного танцю як дієвого художнього засобу.

Пошук цього нового формату передбачав не лише технічне вдосконалення, а й вироблення нового підходу до інтерпретації фольклору. Сценічна стилізація вимагала глибокого розуміння специфіки народних

традицій, регіональних варіантів танців, національних рухових кодів. Саме в цей період формується концепція «фольклорної трансформації» — створення художньо узагальненої, сценічно адаптованої форми, яка зберігає національний характер, але відповідає вимогам професійного мистецтва [24, 94].

У другій половині ХХ століття цей пошук досягає кульмінації завдяки діяльності таких митців, як Павло Вірський, Михайло Тарковський, Григорій Верьовка, які не лише зберегли народну традицію, але й створили новий художній стандарт. Вірський, зокрема, зумів поєднати фольклорні першоджерела з академічною технікою та сучасною композиційною логікою, запропонувавши модель народно-сценічного танцю, що стала канонічною і визначила подальший напрям розвитку української хореографії.

Таким чином, пошук нової моделі національного танцю був процесом взаємодії традиції й модерності, професіоналізації та збереження автентики, творчого експерименту й національного самовираження. Саме на цьому ґрунті виник унікальний український народно-сценічний стиль, який став невіддільною частиною культурного образу України.

1.2. Життєвий шлях і професійне становлення Павла Вірського

Серед фундаментальних досліджень, присвячених творчості Павла Вірського, назвемо праці Г. Боримської (1974) та Ю. Станішевського (2003), В. Литвиненка (2017), В. Шкоріненка (2003), В. Дебелого (2012), О. Бігус (2013), Т. Благової (2016), А. Підлипської (2014), Н. Семенової (2014), Л. Цвіткової (2005) та ін., які демонструють різноаспектність наукових інтересів та актуальність наукового осмислення творчості видатного хореографа ХХ століття.

Життєвий та творчий шлях Павла Павловича Вірського тісно пов'язаний із процесами формування професійної української хореографії ХХ століття. Народившись 25 лютого 1905 року в Одесі, він з ранніх років виявляв

зацікавлення сценічним мистецтвом, що визначило подальший вибір його професійної траєкторії. Освіту Вірський здобував у школах, де велика увага приділялася музично-театральному вихованню, а перші контакти з аматорськими колективами стали для нього важливими етапами знайомства з фольклорною культурою Півдня України.

Професійне становлення майбутнього маестро нерозривно пов'язане з навчанням у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, де Вірський мав змогу опанувати основи класичного танцю, характерного танцю, сценічного руху та режисури. У цей час він потрапляє під творчий вплив провідних хореографів свого часу: Михайла Мордкіна, Федора Лопухова, Сергія Лифаря. Саме ці постаті значною мірою визначили естетичні орієнтири Вірського, сприяли його розумінню синтетичної природи танцю та важливості створення національно виразної хореографічної системи.

Після завершення навчання Вірський був запрошений до провідних українських театрів як артист та балетмейстер. У 1927–1930-х роках він працював в Одеському та Київському театрах опери та балету, де набував досвіду постановника й виконавця. У цей період він активно експериментував із формами танцювальної дії, поєднуючи академічні техніки з елементами народної пластики. Особливе місце в його творчості займала співпраця з Миколою Болотовою та Наталією Надєждіною, з якими він створив перші сценічні мініатюри, що базувалися на українському фольклорному матеріалі.

У 1936 році відбулася значна подія у житті Вірського — постановка «Українського танцю» (разом з М. Болотовою), яка стала переломним моментом у його розумінні народно-сценічного жанру. У цій постановці вперше проявилися його майбутні балетмейстерські навички: виразна динаміка, мужня лексика чоловічого танцю, пластична типізація образів і

чітка композиційна логіка [23, 93]. Успіх постановки привернув увагу фахової спільноти та визначив подальший напрям його діяльності.

Наприкінці 1930-х – у 1940-х роках П. Вірський бере участь у створенні Ансамблю пісні й танцю Північнокавказького військового округу, у якому працює разом із Михайлом Тарковським. Досвід роботи у військовому ансамблі, постійні гастролі, знайомство з фольклором різних народів та специфіка сценічної інтерпретації для великої аудиторії вплинули на розвиток його режисерського мислення. Саме тут відбувається формування принципів масових композицій, які згодом стали характерною ознакою стилю та хореографічної мови балетмейстера [2, 143].

Після завершення Другої світової війни Павло Вірський повертається в Україну, тут розпочинається найяскравіший період його діяльності. У 1955 році Павло Вірський очолює Державний ансамбль народного танцю України, що стало ключовим етапом у його творчій біографії та в історії українського хореографічного мистецтва. Під його керівництвом колектив перетворюється на високопрофесійну мистецьку інституцію з чітко вибудованою педагогічною та виконавською системою. Вірський не лише зміцнює технічний рівень ансамблю, а й формує його естетичну концепцію, яка ґрунтується на органічному поєднанні фольклорної традиції з академічною технікою та сучасною сценічною драматургією. Завдяки цьому ансамбль здобуває міжнародне визнання й утверджується як один із найпотужніших професійних колективів народно-сценічного танцю у світі.

Як зазначає С. Безклубенко, 1937–1940 рр. – перший етап-апробація балетмейстерських підходів Вірського до створення композицій народно-сценічної хореографії, закладання фундаменту для подальших мистецьких експериментувань; 1955–1975 рр. – період балетмейстерської творчості, коли було створено систему балетмейстерських принципів [1, 34–35]. Завдяки його інноваціям у покоління балетмейстерів та виконавців сформувалася система координат академічного народно-сценічного танцю.

Вірський не лише створив десятки хореографічних мініатюр, що стали класикою жанру, а й сформував цілісну педагогічну систему, яка визначила розвиток української народно-сценічної школи. Його творчість поєднала фольклорну глибинність із академічною технологічністю, а високі вимоги до виконавців забезпечили ансамблю винятковий рівень професіоналізму.

Таким чином, професійне становлення Павла Вірського відбувалося в умовах активних культурних змін, становлення національної хореографічної школи та взаємодії з провідними мистецькими постатями епохи. Усі ці чинники сприяли формуванню унікального стилю митця, який поєднав народну традицію з сучасними сценічними формами та створив новий етап у розвитку українського танцю.

Виявлено, що його мистецька діяльність формувалася в умовах значних соціокультурних трансформацій, які вимагали нового погляду на роль народної хореографії на сцені. Доведено, що Вірський був носієм інноваційного підходу до трактування народного танцю, органічно вписував український танець у загальноєвропейські та світові мистецькі тенденції XX століття, зберігаючи при цьому національну своєрідність.

Отож, можемо зазначити, що мистецький дискурс XX століття характеризується зростанням ролі національних культур, пошуком нових художніх форм та тенденціями модернізації традиційного мистецтва. Саме ці процеси стали підґрунтям для творчої реалізації Вірського й визначили особливості його балетмейстерського мислення.

РОЗДІЛ 2. Внесок Павла Вірського в розвиток української хореографії XX століття

2.1. Балетмейстерський стиль Павла Вірського

Хореографічна мова Павла Вірського є одним із найяскравіших феноменів українського хореографічного мистецтва XX століття. Вона сформувалася на перетині фольклорних традицій, професійної хореографічної техніки та індивідуального розуміння сценічної образності. Стиль Вірського вирізняється поєднанням високої технічної культури, пластичної виразності та чіткої національної ідентифікації, що дозволило йому створити нову модель українського народно-сценічного танцю.

Однією з ключових рис його стилю є *органічне синтезування фольклорних джерел та академічної техніки*. Вірський не копіював автентичні рухи, а створював їх сценічні еквіваленти — узагальнені, стилізовані, композиційно впорядковані. Він прагнув зберегти емоційну правду народного танцю, водночас надаючи йому сценічної форми, яка відповідала вимогам професійної сцени та великих концертних залів. Саме завдяки йому лексика народного танцю стала прикладом «високого фольклору» — мистецьки переосмисленого, але глибоко національного. У такий спосіб Вірський формувал нову хореографічну мову, що стала містком між традиційною культурою та професійним сценічним мистецтвом. Він розглядав фольклор не як застиглу систему рухів, а як живе джерело, здатне постійно оновлюватися в руках митця. Тому його постановки не лише зберігали дух етнічної автентики, а й відкривали в народному танці невикористані пластичні можливості.

Вірський тонко відчував характер, ритміку та внутрішню драматургію народних танців, і саме це дозволяло йому трансформувати їх без втрати змістової сутності. Розширюючи руховий словник, він водночас дотримувався законів фольклорної образності, завдяки чому сценічна

стилізація залишалася переконливою та правдивою. Його композиції вирізнялися чіткою побудовою, динамізмом та високою технічною культурою виконання, що значною мірою визначило розвиток українського сценічного танцю в другій половині ХХ століття. Завдяки такому підходу Вірський створив унікальну модель національної хореографії, де фольклор не просто відтворюється, а художньо осмислюється й підноситься до рівня високого мистецтва. Саме тому його творчість стала канонічною і продовжує впливати на сучасних постановників, які шукають баланс між традицією та інновацією. Як зазначають В. Рой, Ю. Рой, це була нелегка робота митця-новатора, оскільки постановки маестро викликали критику співвітчизників, бо нібито не відповідали завданням національного танцювального колективу [30, 54]. Мистецтвознавці стверджують, що Вірський змушений був відмовитися від зайвого натуралізму заради поглибленої мотивації вчинків придуманих ним сценічних персонажів, що передавалися артистами символічною мовою танцю, емоціями й мімікою [30, 55]. Прикладом втілення задумів стали постановки «Запорожці», «Колгоспна полька» тощо.

Вірський також розвиває типізацію руху та образу, внаслідок чого танцювальний жест набуває національного характеру. Рухи виконавців підкреслюють психологічні, етнографічні та соціальні типи — від жартівливих хлопців до величних козаків чи граційних подолянок. Образність танцю посилюється завдяки чітким акцентам у пластиці, використанню ритмопластики української мови та інтонацій, а також через систему жестових символів, які Вірський розглядав як культурно зрозумілі знаки. На думку дослідників, завдяки такій типізації Вірський формує цілісну сценічну «карту» українського характеру, де кожна поза чи рух є не випадковою декоративністю, а носієм змісту [22, 123]. Він, на їхню думку, підносить танцювальний жест до рівня художнього знака, який передає не лише настрій, а й історичну пам'ять народу. Саме тому постановки Вірського вирізняються глибою впізнаваністю: глядач легко читає закладені в них

культурні коди, незалежно від того, чи йдеться про стриману граційність поліських дівчат, дотепність галицьких парубків чи урочисту гідність запорозьких козаків.

У цій системі образності важливу роль відіграє синтез жесту, руху та внутрішньої динаміки танцю. Вірський не обмежується копіюванням побутових жестів — він перетворює їх на сценічні символи, здатні концентрувати характер та психологію дійових осіб. Такий підхід забезпечує не лише декоративність, а й драматургічну наповненість танцю: кожна мізансцена, кожен пластичний акцент вибудовують національний образ світу через поєднання етнографічної конкретики та узагальненої художньої форми. У результаті Вірський створив унікальний стиль, у якому танцювальний жест став важливим інструментом формування національної ідентичності на сцені. Його система типізації й нині є методологічною основою для багатьох хореографів, які прагнуть поєднати традиційний характер українського танцю з вимогами сучасної сценічної виразності [17,166].

Стиль митця позначений також *видатною віртуозністю*, особливо у чоловічих номерах. Підскоки, кабріоль, присядки, стрімкі оберти та стрибки стають у нього не лише технічною демонстрацією, а й змістовною характеристикою чоловічої сили, звитяги, молодечого запалу. Жіночі танці, навпаки, вибудовуються на плавності, м'якості, коловій ритміці та вишуканій координації, що підкреслює традиційно українську жіночність. Водночас у композиції Вірського завжди присутня глибока драматургія руху. Кожен жест, акцент чи зміна темпу несуть смислове навантаження, розкриваючи характер персонажа або настрій цілого епізоду. Танцювальні малюнки не є випадковими — вони вибудовують простір так, щоб створювати відчуття народного свята, обрядової дії чи героїчного змагання. Особливо це помітно у масових сценах, де злагодженість ансамблю перетворюється на потужну візуальну хвилю, що втілює єдність громади, її енергію й життєствердність.

У жіночих номерах Вірський використовує витончений горизонтальний рух, плавні переходи та виразну пластику рук, що створює ефект легкості й повітряності. Його хореографія підкреслює не лише зовнішню красу, а й внутрішню гідність, притаманну українській жіночій постаті в традиційній культурі. Через це танок стає не просто естетичним, а й емоційно-символічним образом [18, 56].

Загалом, стиль Вірського поєднує академічну точність і народну стихію, перетворюючи фольклор на високий сценічний мистецький жест. Його роботи й сьогодні залишаються еталоном української хореографії, здатною передавати дух народу через рух, ритм і пластичну мову танцю.

Важливою складовою хореографічної мови Вірського була також *композиційна чистота руху*, прагнення до симетрії, ритмічної логіки та чіткої структурованості танцю. Уся його хореографія підпорядкована ідеї цілісності образу, художньої завершеності та гармонії між музикою, пластикою й сценічним рисунком [8, 45].

Стиль митця вирізняється також особливою увагою до *масової сценічної дії*. У його хореографії колектив не розчиняє особистість, а навпаки — підсилює її, створюючи енергійний простір, у якому кожен виконавець є невіддільною частиною великої художньої єдності [39, 210].

Отож, хореографічна мова Павла Вірського є унікальним художнім явищем, яке поєднує національні традиції, професіоналізм, новаторство та глибокий сценічний блиск. Це система, де національна традиція органічно поєднується з професійною технікою, а фольклор постає не як статичний матеріал, а як джерело живої, емоційно насиченої сценічної творчості. Саме це й робить його стиль унікальним у розвитку української хореографії.

Композиційна майстерність Павла Вірського є одним із ключових елементів його балетмейстерської системи. Митець створив власну модель побудови танцю, у якій поєднувалися драматургічна цілісність, музична логіка, пластична виразність і сценічна видовищність. Його композиції не

були механічним набором танцювальних фігур — кожний номер мав чітку внутрішню структуру, художню ідею та завершений образ.

Однією з провідних композиційних рис його постановок є *динамічна побудова дії*, що ґрунтується на принципах контрасту, ритмічної хвилеподібності та наростання емоційної напруги. Вірський майстерно використовував зміни темпу, тембру, просторових рисунків та пластичних акцентів, завдяки чому його номери завжди мали внутрішній розвиток. А кульмінація, як правило, вирізнялася технічним вибухом та емоційною повнотою образу — це добре видно у таких постановках, як «Гопак», «Козачок», «Ми з України» [7, 34–37].

Важливою особливістю є *вміння працювати з простором сцени*. Вірський вибудовує рисунки танцю так, щоб досягти максимальної виразності: кола, діагоналі, хвилі, шахові побудови та масові фронтальні лінії створюють динамічну архітектуру, що завжди виглядає масштабно й чітко. Він уникав беззмістовної симетрії — натомість використовував її як засіб для посилення образності та логіки руху. Завдяки такій ретельній роботі з простором Вірський перетворював сцену на живу мозаїку, де кожен виконавець є важливим елементом цілісного візерунка. Його побудови ніколи не були статичними — вони дихали, розгорталися, змінювалися відповідно до драматургії номера. Як зазначає І. Климчук, перехід від широких фронтальних ліній до концентрованих груп чи стрімких діагоналей створював ефект кінематографічного руху, коли глядач ніби переміщується всередині танцювальної дії [11, 57]. При цьому Вірський майстерно поєднував масштаб колективних сцен із точністю індивідуальних партій. У масових композиціях він умів виділяти окремих танцівників так, щоб їхні сольні акценти збагачували загальний руховий потік, не руйнуючи цілісності картини. Завдяки цьому народжувалася складна багатоплановість: на сцені одночасно працювали великі ритмічні структури та мікрожести, що підсилювали емоційний зміст. У підсумку простір у Вірського — не тло, а

повноцінний виразний інструмент. Він формує атмосферу, підсилює характер танцю та допомагає розкривати український фольклор у новому, театралічно осмисленому вимірі.

Суттєвим композиційним принципом його робіт є *драматургічність танцю*. Вірський надавав значення не лише техніці, а передусім — передачі настрою, характерів, національних типів. Кожний номер будується як міні-вистава зі своїм сюжетом, мікроконфліктом або емоційним розвитком. Завдяки цьому глядач завжди сприймає танець як художній твір, а не як етнографічну демонстрацію. На думку Т. Благової «саме драматургічний підхід дозволяв Вірському створювати танцювальні композиції, що мають чітку внутрішню логіку та емоційний вектор» [3, 253]. Балетмейстер вибудовував кожен номер так, щоб глядач відчував зміну настроїв — від ліричного споглядання до вибухової радості, від жартівливості до героїчної піднесеності. Рухи, музичні акценти, взаємодія виконавців і навіть темпоритм працювали на розкриття загального задуму, формуючи гармонійну сценічну оповідь.

Особливо показовим є вміння Вірського передавати національний характер не через пряме цитування обрядових жестів, а через художньо осмислені образи. Він трансформував фольклор у сценічну мову, роблячи його зрозумілим широкій аудиторії, але не втрачаючи автентичного духу. Саме тому його постановки не здаються ілюстраціями до підручника з етнографії — вони живі, емоційно насичені й сповнені внутрішнього руху [8, 34].

Таким чином, драматургічність у творчості Вірського стає ключем до його унікального стилю, де техніка, національна традиція та художня ідея зливаються в цілісну сценічну форму, що й сьогодні вважається зразком української професійної хореографії.

Вірський також широко застосовував *поліфонію руху*, тобто одночасний розвиток кількох пластичних ліній. Це створює глибину та багатшаровість

сцени: один фрагмент може бути ліричним, інший — жартівливим, третій — технічно насиченим. Таке поєднання створює ефект «живої картини», що постійно видозмінюється [12, 125].

Одним із ключових прийомів є *музично-пластична відповідність*, коли танцювальна композиція повністю віддзеркалює музичну структуру: ритм, фразування, кульмінацію, темброві переходи [6, 19]. Вірський досягав такого рівня відповідності, що танець і музика сприймаються як єдине ціле.

Не менш значущою є *роль костюму і сценічного образу*, які завжди працювали на композицію. Кольорові акценти, національна стилістика одягу та його рухливість були інтегровані в рухову драматургію, підсилюючи емоційний ефект номера.

Таким чином, композиційні особливості постановок Вірського формують унікальний стиль, що поєднує масштабність і чіткість, технічність і поетичність, традицію та новаторство. Саме завдяки цим якостям його твори набули канонічного статусу в українському хореографічному мистецтві.

2.2. Творчий доробок Павла Вірського: аналіз постановок

Творчий доробок Павла Вірського становить значну частину української професійної хореографії ХХ століття. Його постановки стали еталоном художньої інтерпретації фольклору, поєднуючи в собі високий сценічний рівень, глибоку емоційність та точне відчуття національного характеру. Кожна композиція Вірського демонструє його унікальне вміння створювати яскраві образи, розкривати драматургію танцю та формувати завершену сценічну мініатюру. Як зазначено науковцями, «сценічних персонажів об'єднували прагнення до ідеалу, любов до Вітчизни, до всього, що пробуджувало життя. Всі вони прагнули до істинно людських стосунків, до миру та злагоди» [38, 46]. Тому, на думку мистецтвознавців, не випадково

перший номер концертної програми ансамблю мав назву «Ми з України» (муз. І. Іващенко та А. Філіпенка).

У цих художньо-сценічних постановках розкривалися найкращі якості українського народу, зокрема, традиційні гостинність і доброзичливість, які до цього сценічно не укладалися у звичайні стереотипи тогочасної народної хореографії. У них чітко простежувалась національна шляхетність, сердечність, уявна любов до всіх присутніх гостей, сценічних персонажів у національному вбранні, яких балетмейстер своєю творчою уявою створив у світлі рампи і котрі крізь призму образних характерів доносили зі сцени [4, 24].

Переглядаючи його концертні програми, можна переконатися у тому, що митець постійно працював над удосконаленням народно-сценічної хореографічної драматургії, своєрідно наближуючи її до театрального мистецтва. Але при цьому він вважав, що саме народно-танцювальна розкутість і навіть деяка імпровізація, повинні бути виразниками індивідуальної свободи сценічних персонажів без примусових зовнішніх обставин. Зауважимо, що, зазвичай, шанувальники його таланту віддавали належне творчій ініціативі митця, його експериментам. Проте, без сумніву, були й критики, які звинувачували балетмейстера в незбереженні, на їх погляд, автентичного фольклору у створених ним танцювальних композиціях [21, 67]. При цьому, вони, мабуть, не враховували, що переважна більшість з цих сюжетних постановок були театралізованими постановками, в яких допускалися художньо-сценічні форми танцювального фольклору. До того ж, позитивний досвід відомих балетмейстерів-постановників (К. Голейзовський, С. Лифар, Ж. Новерр,) підказував П. Вірському про необхідність більше звертатися до хореографічної драматургії при створенні сценічних образних характерів у сюжетних постановках, підштовхуючи його на нові творчі експерименти в народній хореографії.

«Гопак» – одна з найвідоміших і найрепрезентативніших постановок, хореографічний символ українського танцю. Постановка «Гопак» у трактуванні Вірського стала канонічним і вважається вершинним зразком сценічного народного танцю. У ній яскраво проявляється прагнення балетмейстера створити узагальнений образ національного темпераменту. Динамічні чоловічі варіації зі складною стрибковою технікою, стрімкі оберти, присядки та синхронні масові побудови створюють атмосферу свята, енергії та молодечого завзяття. Жіночі епізоди, побудовані на плавних колових рухах і виразній пластиці рук, підкреслюють контрастність і гармонію танцю. Вони надають танцю розмаїття, врівноважують енергію чоловічих варіацій і підкреслюють традиційну гармонію взаємодії чоловічого та жіночого начала в українській культурі. Саме через такі контрастні зіставлення Вірський досягає цілісності композиції, де кожен фрагмент — від масових сцен до сольних моментів — працює на створення спільного емоційного образу [11, 74].

Окрему роль у «Гопаку» відіграє композиційна побудова: широка фронтальна подача, зміна рисунків, вибухові фінальні групові рухи та яскраві сольні виходи формують відчуття великого сценічного полотна. Ця постановка не лише демонструє технічні та артистичні можливості виконавців, а й втілює національний характер українського танцю як мистецтва — сильного, вільного, життєствердного. Завдяки Вірському «Гопак» став не просто завершальним номером концертів, а справжньою емблемою української хореографії, впізнаваною у світі та асоційованою з українською культурою в найкращих її виявах.

«Запорожці» – постановка, в якій Вірський звертається до історично-героїчної тематики, демонструючи свою здатність творити не лише танцювальну мініатюру, а й цілісний епічний образ. З приводу цього зазначає В. Литвиненко у своєму дисертаційному дослідженні: «Розуміючи важливу історичну роль козацтва в ідеологічному та культурному житті української

держави, Павло Вірський задумав показати крізь призму минулого українських козаків героїчну історію свого народу, вбачаючи у ньому форпост усього християнського світу проти мусульманських сусідів [17, 109]. Композиція ґрунтується на поєднанні пластики, що нагадує козацькі звичаї, із високою технічною майстерністю виконавців. Різкі акценти, стрімкі переміщення, фронтальні лінії та характерні жести створюють образ мужності, волелюбності й лицарського духу українського козацтва. Танцювальний матеріал сприймається як художньо переосмислена історична реконструкція, що передає не стільки конкретні події, скільки загальний дух епохи. Втілюючи свій творчий задум, Вірський виступає не лише балетмейстером, але й «навіть серйозним, вдумливим ученим, покликаним воскресити з минулого рідного народу яскраву та правдиву хореографічну картину, достовірну від головного до останньої деталі» [15, 153]. Постановка Вірського – гімн вільному народу. «Це вже була не просто сцена з побуту Запорізької Січі, а запорізьке військо, серед якого можна було бачити головного персонажа — молодого Осавула, який під гучні звуки литавр закликає військо для навчання» [12, 48].

«Моряки». Окрему сторінку у творчості Вірського становлять танці, присвячені сучасним темам. «Моряки» — один із таких номерів, який відзначається поєднанням народної лексики з елементами характерного танцю та сценічної пантоміми. У центрі композиції — образ молодих радянських моряків (у тогочасному контексті), поданих із гумором, життєрадісністю та романтичним настроєм. Стрибкові рухи, широка хода, ритмічні акценти і взаємодія танцівників створюють динамічну картину морського побуту, передаючи відчуття свободи й пригод.

Хореографічна мова номера вирізняється динамічністю та виразністю: стрибкові рухи, широка пружна хода, різкі ритмічні акценти, синкоповані кроки та пластичні взаємодії між танцівниками створюють сценічну ілюзію морського простору, хвильового руху й невимушеної товариської атмосфери.

Виконавці ніби «розповідають» історію власного побуту — дружніх жартів, праці, відпочинку, підготовки до рейсів — використовуючи не лише технічні прийоми, а й виразні пантомімічні жести, що підсилюють сюжетність [37, 209].

У композиції Вірський досягає гармонійного балансу між народними традиціями та сучасним сценічним баченням. Танок зберігає притаманну українській хореографії емоційність і героїчний запал, але водночас відображає дух часу, романтику морської служби та мрію про далекі горизонти. Завдяки цьому «Моряки» постає не лише видовищним номером, але й художнім образом професії, що осмислюється через призму ліризму, молодечої сміливості та дружби.

«Подольночка» – постановка, в якій Вірський демонструє іншу грань свого таланту — тонке відчуття ліричної та обрядової пластики. Танцювальна композиція побудована на плавних колових малюнках, м'яких рухах рук, ніжних нахилах корпусу і хвилеподібних змінах темпу. Хореограф переосмислює народну гру, перетворюючи її на витончену сценічну мініатюру, сповнену світлої, майже поетичної настроєвості. «Подольночка» – постановка, в якій Вірський демонструє іншу грань свого таланту — тонке відчуття ліричної та обрядової пластики. У цій хореографічній мініатюрі балетмейстер майстерно поєднує елементи давньої народної гри з сучасною сценічною образністю, створюючи витончену й поетичну композицію. Основою її виразності стають плавні колові рухи, м'які хвилеподібні переходи, легкі нахили корпусу та злагоджені жести рук, що формують своєрідну «обрядову ауру» на сцені.

Як зазначає І. Климчук, Вірський не прагне буквально відтворити автентичний ритуал; навпаки — він перетворює фольклорний матеріал на художню метафору чистоти, молодості та весняного оновлення [11, 67–71].

У «Подільночці» немає стрімкої динаміки або віртуозних технічних складових — натомість домінує емоційна ніжність, цілісна мелодика руху та камерність сценічного малюнка. Цей номер вирізняється особливою делікатністю: він занурює глядача в атмосферу мрійливості, родинного тепла і природної жіночої грації, притаманної українській традиції. Через обробку фольклорної гри Вірський відкриває глядачеві глибину народної обрядовості, показуючи, що українська хореографія здатна бути не лише експресивною та святково-настроєвою, але й напрочуд ліричною, символічною й медитативною. Саме цим «Подільночка» доповнює палітру творчості балетмейстера та підкреслює його вміння працювати з різними емоційними реєстрами.

«Козацькі забави» – композиція втілює характерний для Вірського гумористичний та ігровий елемент, є взірцем поєднання фольклорної основи з високим сценічним професіоналізмом. Завдяки цьому танець набуває динамічності, театральності та яскравого характерного забарвлення.

У цьому номері реалізується притаманний хореографу гумористичний, ігровий та змагальний елемент, який має глибоке коріння в українських народних традиціях чоловічих розваг, силових випробувань і дружніх двобоїв. Сюжет постановки побудовано на низці змагань і дотепних ситуацій, що природно переходять одне в одне, створюючи невимушений, життєрадісний ритм дії. Хореографічна мова вирізняється багатством і різноплановістю: тут поєднуються спортивні рухи, акробатичні елементи, притаманні козацьким танцям стрибки, присядки, широкі розмахисті рухи, а також імпровізаційні моменти, що передають дух змагання, добродушної витівки та товариської гри.

Завдяки майстерному використанню характерного танцю, сценічної пантоміми та точно вибудованої драматургії Вірський створює образ козацького свята — сповненого сили, мужності, гумору й вільнодумства. Танцівники взаємодіють між собою як рівноправні учасники дружнього

змагання, що додає постановці справжності та живої енергії. Інтенсивна динаміка, яскравий темпоритм і чіткі акценти на кульмінаційних моментах формують атмосферу радості, завзятості й широкого народного веселощів [30, 215–216].

Таким чином, «Козацькі забави» постають не просто танцювальним номером, а сценічним образом української традиційної чоловічої культури — з її силою, дотепністю, товарииськістю та невинним потягом до гри й випробувань. Постановка демонструє здатність Вірського інтерпретувати фольклорну спадщину крізь призму сучасної сценічності, зберігаючи автентичний дух і водночас створюючи яскравий художній спектакль.

Постановка «*Ми з України*» є однією з найпоетичніших композицій у репертуарі ансамблю П. Вірського. Танок постає як художня посвята красі української землі, її багатим традиціям, внутрішній силі й духовній шляхетності народу. Композиція вирізняється піднесеною емоційністю та світлим ліризмом, що створює атмосферу широкого захоплення рідною культурою та життєлюбністю українців.

Хореографія номера майстерно поєднує масові сценічні картини, де виконавці створюють узагальнений колективний образ України — широкої, дружної, співучої, — із індивідуальними танцювальними фрагментами, у яких розкривається особиста манера руху, характер і пластика окремих персонажів. Така структура надає постановці рельєфності та дозволяє передати як велич національного духу, так і ніжність інтимних ліричних моментів [21, 45–48].

Етнографічні мотиви — традиційні українські позиції, характерні жести, плавні кола, підскоки, мотиви обрядового танцю — органічно вплетені в сучасну народно-сценічну форму, підсилюючи національний характер композиції. Особливого звучання танцю додає точна драматургія: зміна темпоритму, чергування масових і камерних сцен, контрасти між стриманим ліричним настроєм і яскравими емоційними піднесеннями.

У результаті «Ми з України» перетворюється на сценічний образ країни — щирої, сильної, зворушливої та багатой на традиції. Постановка демонструє художнє бачення Вірського як митця, який умів піднести звичайні фольклорні мотиви до рівня символу, створивши танець, що викликає почуття гордості та глибокої емоційної причетності до української культури.

Композиція «*Аркан*» є сценічною інтерпретацією одного з найяскравіших традиційних гуцульських чоловічих танців, що має глибоке ритуальне коріння та символізує братерство, силу й посвяту у чоловічу спільноту. У трактуванні П. Вірського цей танець перетворюється на динамічну сценічну мініатюру, яка передає дух Карпат, міфологізовану образність горян та неповторну енергію гуцульського характеру.

Постановка відзначається ритуальною силою та внутрішньою напругою: характерні притупи, гучні удари каблуками, різкі акценти та стримані, але насичені пластичні жести формують відчуття древнього обрядового дійства. Точність ритму й синхронність виконання підкреслюють згуртованість чоловічої групи, а чітка структура танцю відтворює традиційне коло — символ єдності, взаємопідтримки та спільної сили.

Хореографічна мова композиції спирається на автентичну гуцульську лексику, але водночас збагачена сценічними елементами, що посилюють драматизм і видовищність. Виконавці демонструють високу технічну майстерність: пружні стрибки, швидкі зміни позицій, акцентовані повороти та злагоджені колективні рухи створюють враження живої енергії, що проходить через танцівників і об'єднує їх у потужний ритмічний ансамбль [14, 315].

Пластика танцю зберігає автентичність — пружність корпусу, характерна напруга плечей, стримана, але глибока емоційність. Усе це формує цілісний художній образ, у якому поєднуються сила, мужність, гірська свобода й духовна велич. У сценічній інтерпретації Вірського

«Аркан» постає не лише як танцювальний номер, але як символічний ритуал, що втілює ідентичність гуцулів та виводить на сцену живий неповторний дух Карпат.

Аналізуючи важливі постановки відомого балетмейстера, зазначимо, що Вірський створив новий тип сценічного народного танцю — синтетичний, емоційно насичений, технічно довершений і глибоко національний за змістом. Його творчий доробок став фундаментом для діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України, модель роботи якого й сьогодні базується на його художніх принципах. Отож, внесок Павла Вірського виходить за межі хореографії: він сприяв зміцненню культурної дипломатії, формуванню української ідентичності та популяризації національної культури у світовому мистецькому просторі. Творчий метод митця залишається актуальним і слугує орієнтиром для сучасних хореографів, педагогів і мистецтвознавців.

РОЗДІЛ 3. Аналіз постановки танцю «Буковинський грайливий»

3.1. Загальна характеристика постановки

Танець «Буковинський грайливий». У танці відображаються звичаї буковинського народу, пов'язані з святкуванням весіль, празників, уродин, церковних свят та багато інших. Характер виконання – грайливий, веселий.

Танець парний, масовий. Виконують 6 пар – 6 хлопців та 6 дівчат, кількість може бути збільшена до 8 або 12 пар.

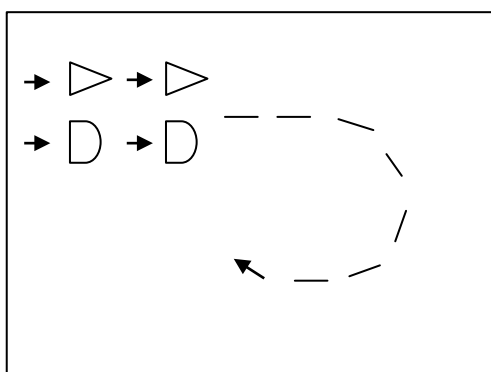
Музичний розмір 2/4. Темп швидкий, жвавий.

Перед початком танцю виконавці шикуються парами, одна за одною, за третіми лівими останніми кулісами. Положення рук у парі: виконавці стоять поряд, хлопець ліворуч, дівчина праворуч. Правою рукою хлопець тримає дівчину збоку за талію. Її ліва рука лежить на правому плечі хлопця. Права рука дівчини зігнута в лікті, кисть стиснута в кулак, великий палець закладений за пройму кептаря. Ліва рука хлопця зігнута в лікті, на талії ззаду, долонею назовні.

3.2. Опис комбінацій і рухів

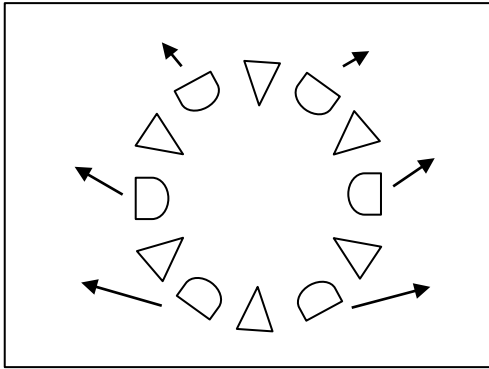
ФІГУРА №1

(32 такти)



1-16т. Із останньої третьої лівої куліси виконавці просуваються у парах комбінацією №1 (комбінацію виконують чотири рази) вздовж задника сцени і заводять на коло рухаючись за годинниковою стрілкою (мал.1).

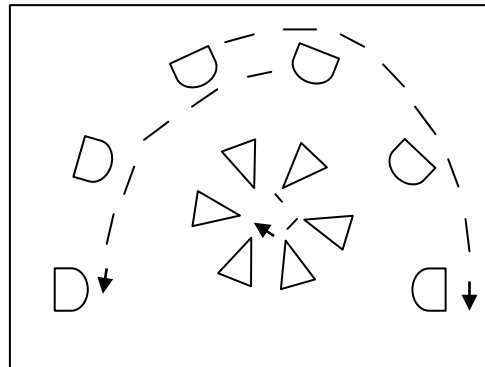
мал.1



мал.2

продовжують рухатись по комбінацією №1. Дівчата зміну рухом №2 «Припадання»: півколо 2 частини і дівчата з правої переміщаються у ліву частину, а дівчата з лівої, у праву

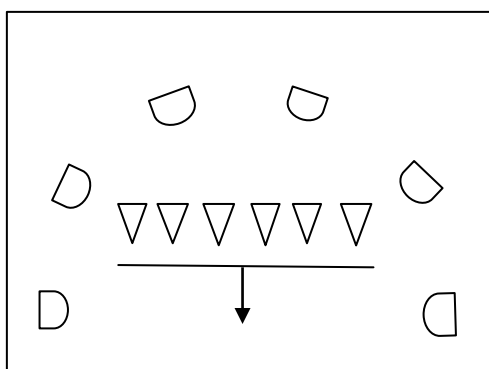
17-24т. Хлопці продовжують рухатись по колу комбінацією №1, а дівчата, рухом №1 «Біг з підскоком», рухаються до задника сцени і утворюють півколо (мал.2).



24-30т. Хлопці колу роблять ділиться на частини

31-32т. Хлопці з кола заводять на лінію по центру сцени обличчям до глядача, а дівчата закінчують зміну на півколі і, одночасно з хлопцями, усі разом виконують рух №4 «Потрійний притуп» (мал.3).

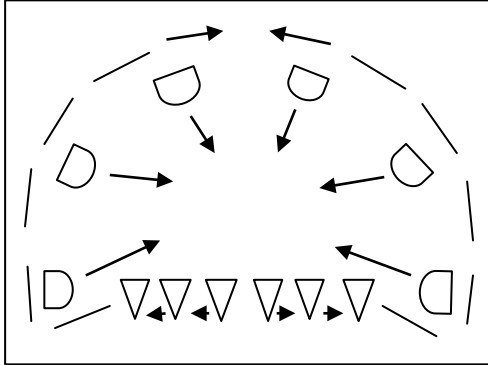
ФІГУРА №2 (30 тактів)



2т. Дівчата на півколі виконують рух №5 «Похитування» по другій позиції, переходячи з ноги на ногу, вправо та вліво, а хлопці рухом №6 «Крок з притупом»

просуваються лінією вперед до авансцени (мал.4).

3-14т. Хлопці в лінії виконують комбінацію №2, а дівчата на півколі виконують комбінацію №3 (мал.4). 15-18т. Лінія хлопців ділиться на 2 частини і вони розходяться, вправо та вліво, на півколо рухом №7 «Простий крок». Дівчата просуваються вперед з півкола рухом №1 «Біг з підскоком» вперед, утворюючи коло (мал.5).



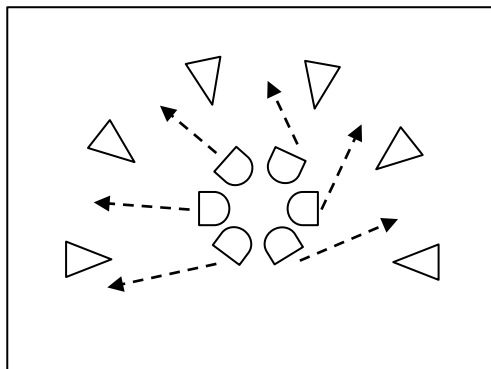
19-22т. Дівчата, взявшись за руки опущені вниз, виконують рух №8 «Біг з високим підніманням колін і притупом», просуваючись по колу за годинниковою стрілкою.

23-26т. Хлопці на півколі виконують

рух №5 «Похитування». Дівчата виконують комбінацію №4 у колі, на місці, обличчям до центру кола.

27-30т.

Дівчата

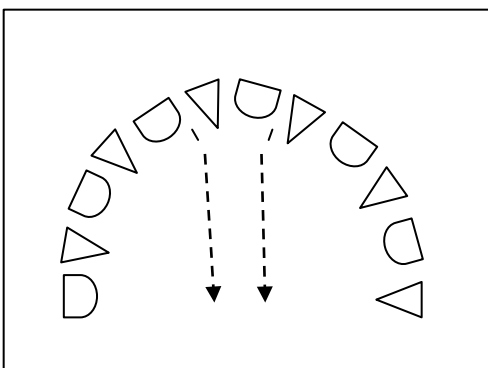


мал.6

«Танцювальний біг» розкривають коло і рухаються у півколо до хлопців, встаючи між ними, беруться всі за руки та виконують рух №3 «Подвійний притуп» (мал.6).

ФІГУРА №3

(32 такти)

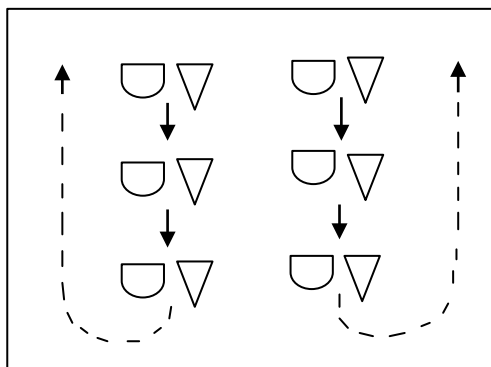


1-16т. На півколі, взявшись вниз за руки, хлопці та дівчата виконують комбінацію №5. 17-32т. Від центру півкола дівчата і хлопці утворюючи пари, рухаються одна за одною рухом №1 «Біг з підскоком», утворюють дві колони і в кінці 32т. усі разом виконують рух №3

«Подвійний притуп» (мал.7).

ФІГУРА №4

(16 тактів)

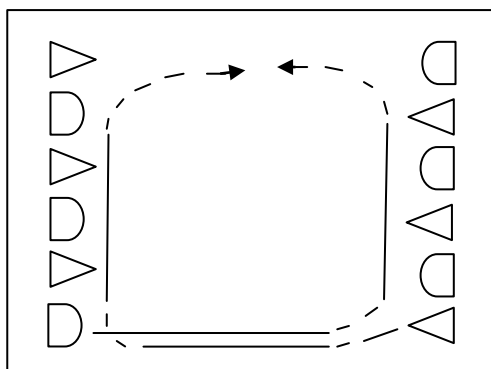


1-16т. Пари просувають дві колони до авансцени, розходяться на дві сторони, вправо та вліво комбінацією №1 (комбінацію виконують чотири рази), вишиковуються у дві лінії вздовж правих та лівих куліс та в кінці виконують рух №4 «Потрійний притуп»

(мал.8).

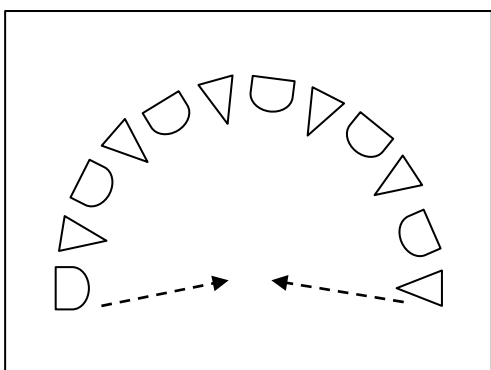
ФІГУРА №5

(20 тактів)



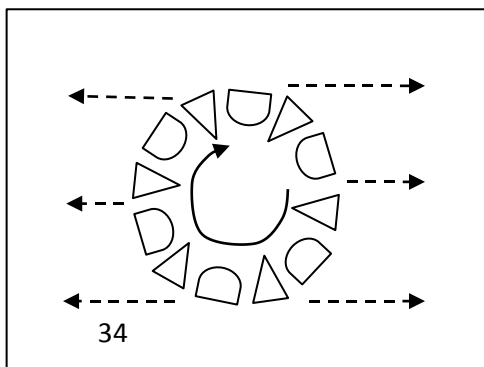
1-4т. Танцівники, стоячи у двох лініях, беруться за опущені вниз руки та виконують на місці рух №10 «Релєве». 5-16т. Взявшись за руки, виконують зміну лініями через авансцену рухом №2 «Упадання» ледь нахиливши корпус вперед, рухаються вдовж правих та лівих куліс і утворюють півколо (мал.9). 17-20т. З півкола рухом №11 «Крок з підскоком» рухаються до центру сцени,

утворюючи коло і в кінці 20т. виконують рух №4 «Потрійний притуп» (мал.10).



ФІГУРА №6

(16 тактів)



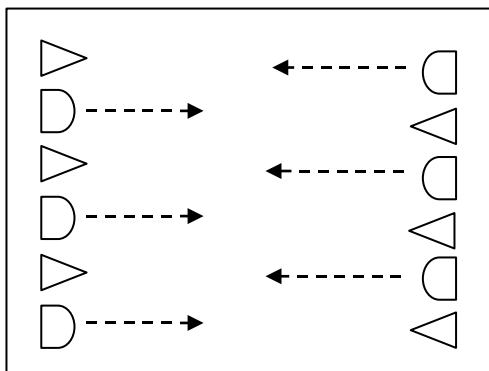
1-8т. Утворивши коло, танцівники виконують комбінацію

№6 рухаючись по колу.

8-16т. Розриваючи коло виконавці розходяться на дві лінії, виконуючи у парах рух №2 «Упадання», вздовж правих та лівих куліс (мал.11).

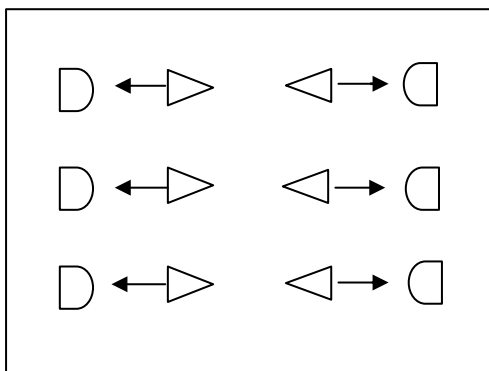
ФІГУРА №7

(32 такти)



«До-за-до», а хлопці продовжують робити рух №12 «Пристапний крок».

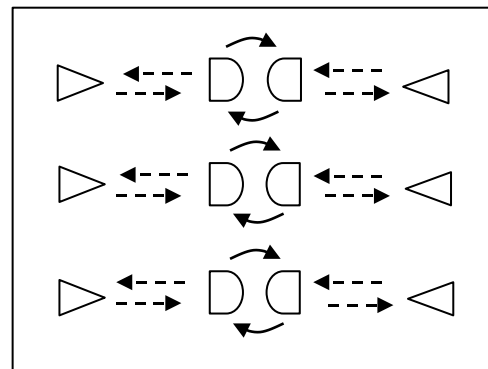
9-12т. Помінявшись лініями, продовжують рухатись рухом «Танцювальний біг з виносом вперед», а хлопці також, вперед до центру сцени, виконують рух №13 «Танцювальний біг з виносом ноги вперед» (мал.13).



дівчат і ставши у пари на вздовж правих та лівих куліс,

1-4т. Дівчата виконують рух №13 «Танцювальний біг з виносом ноги вперед», рухаючись один до одного лініями, до центру сцени. Хлопці тим часом виконують на місці рух №12 «Пристапний крок» (мал.12).

5-8т. Прийшовши до центру сцени, дівчата

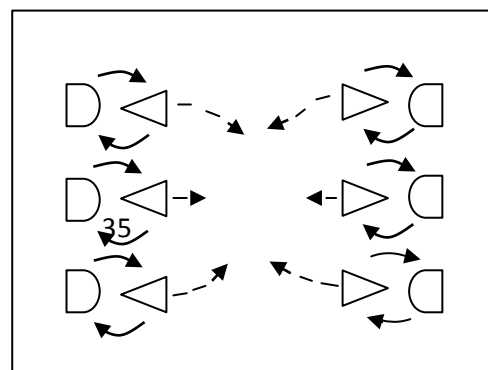


виконують рух №14

дівчата №13
ноги
рухаючись

13-16т. Хлопці, прийшовши лініями до

центру сцени, виконують рух №16 «Присядка м'ячик», а дівчата в той час виконують рух №15 «Висока в повороті». В кінці 16т. усі виконують рух №3 «Подвійний притуп».



17-20т.
Хлопці
підходять до
ліній
виконують

рух №17 «Середня погаренка» (мал.14).

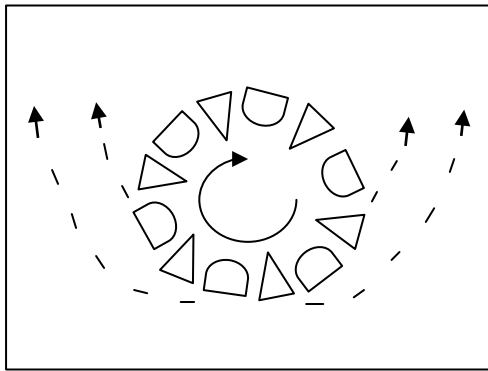
21-24т. Танцівники на тих самих місцях

виконують рух №18 «Висока погаренка»
(рух виконують два рази)
(мал.14).

25-32т. Танцівники продовжують виконувати те саме
що і на 21-24т., трохи зміщуючись до центру сцени
утворюючи коло (мал.15).

ФІГУРА №8

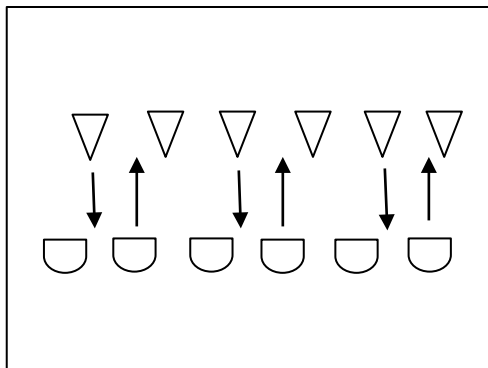
(36 тактів)



Виконавці рухаються по

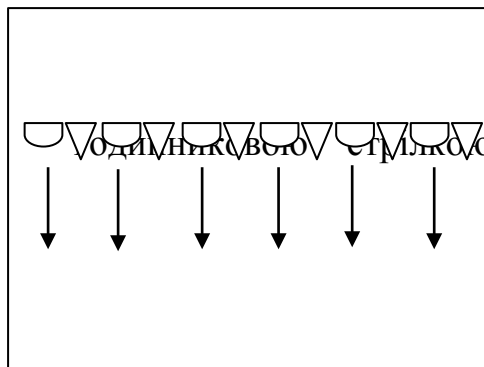
«Упадання» (мал.16).

17-20т. Розриваючи коло,
дівчата, вибудовуються в
центру сцени рухом №11
підскоком» (мал.16).



1-4т. Утворивши
коло,
танцюристи

беруться за руки через одного, так, щоб руки
були схрещені, стоячи обличчям до центру, і
на акорди виконують рух №3 «Подвійний
притуп».



5-16т.
колу за
рухом №2

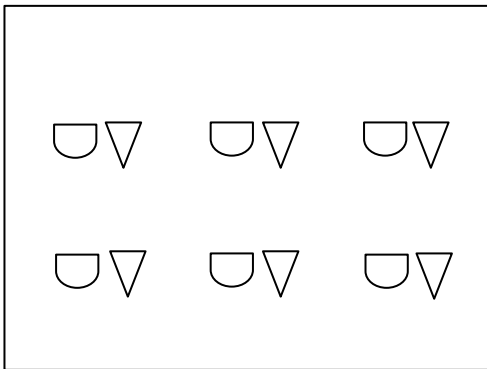
хлопці та
лінію по
«Крок з

21-32т. Дівчата трішки просуваючись лінією
вперед виконують рух №19, а
хлопці тим часом виконують комбінацію №7
(мал.17).

33-36т. Хлопці та дівчата через одного
рухом №20 «Дрібунці» розходяться на дві
лінії.

ФІГУРА №9

(32 такти)



1-16т. Розійшовшись на дві лінії танцівники виконують парну комбінацію №8 (мал.18).

17-32т. Хлопці та дівчата виконують парну комбінацію №9.

33-36т. Рухом №7 «Простий крок» просуваються парою вперед і відкривають руки в третю позицію (хлопці ліву, а права на талії в дівчини, дівчата праву, а ліва на правому плечі хлопця) (мал.19).

3.2. Опис рухів

Рух № 1 «Біг з підскоком»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» - зробити крок вперед на праву ногу.

На «і» - зробити крок вперед на ліву ногу.

На «два» - зробити крок правою ногою.

На «і» - підстрибнути на правій нозі, а ліву зігнути в коліні і високо підняти.

Рух також може виконуватись з боку вбік.

Рух № 2 «Припадання»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – третя позиція ніг.

На «раз» - зробити невеликий, злегка виворітний крок правою ногою вправо на всю ступню, трохи присідаючи. Ліва нога піднімається від підлоги і наближається ступнею ззаду до правої ноги трохи нижче кісточки, коліно злегка зігнуте і спрямоване вбік, підйом вільний.

На «і» - ліва нога опускається позаду правої ноги на пів пальці, злегка випрямляючись у коліні.

На «два» - повторення руху, що виконується на «раз».

На «і» - повторення руху, до виконується на «і».

Рух № 3 «Подвійний притуп» Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На затакт «і» - відокремити праву ногу від підлоги.

На «раз» - притупнути всією ступнею правої ноги.

На «два» - притупнути всією ступнею лівої ноги.

Рух № 4 «Потрійний притуп»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На затакт «і» - відокремити праву ногу від підлоги.

На «раз» - тупнути правою ногою.

На «і» - тупнути лівою ногою.

На «два» - тупнути правою ногою.

На «і» - пауза.

Рух № 5 «Похитування»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – друга позиція ніг.

На «раз» - перенести вагу тіла на праву ногу вправо, ліву ногу залишити витягнутою на місці, а на витягнуту праву стати, голову повернути вправо. На «два» - перенести вагу тіла на ліву ногу вліво, праву ногу залишити витягнутою на місці, а на витягнуту ліву стати, голову повернути вліво.

Рух № 6 «Крок з притупом» Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

На затакт «і» - трохи присісти на лівій нозі. Праву ногу, ледь зігнуту в коліні, підняти вперед.

На «раз» - невеликий крок правою ногою вперед, легенько притупнути нею. Ліву ногу перевести назад на півпальці, випрямивши коліно. Вага корпусу - на правій нозі.

На «і» - поставити ліву ногу до правої ззаду по шостій позиції і ледь присісти на лівій. Праву ногу легенько підняти вперед, зігнувши в коліні. Далі рух повторюється в тій же послідовності.

На «два-і» - пауза.

Рух № 7 «Простий крок»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

На «раз» - крок вперед правою ногою з носка на всю ступню.

На «два» - крок вперед лівою ногою з носка на всю ступню.

Рух № 8 «Біг з високим підніманням колін і притупом» Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

На затакт «і» - підняти праву ногу, зігнуту в коліні.

На «раз» - зробити крок-біг правою ногою на всю ступню, ледь присівши на ній і одночасно відірвати від підлоги, зігнуту в коліні і високо підняту, ліву ногу.

На «і» - зробити крок-біг лівою ногою на всю ступню, ледь присівши на ній і одночасно відірвати від підлоги, зігнуту в коліні і високо підняту, праву ногу.

На «два» - зробити крок-біг правою ногою на всю ступню, ледь присівши на ній і одночасно відірвати від підлоги, зігнуту в коліні і високо підняту, ліву ногу.

На «і» - притупнути всією ступнею лівої ноги, права нога опущена на підлогу. Далі рух виконується так само з лівої ноги.

ух № 9 «Танцювальний біг» Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення — шоста позиція ніг.

На затакт «і» - ледь присісти на двох ногах.

На «раз» - біг-стрибок вперед на півпальці правої ноги, одночасно ліву ногу відокремити від підлоги, злегка зігнувши її в коліні.

На «і» - біг-стрибок вперед на пів пальці лівої ноги, одночасно праву ногу відокремити від підлоги, зігнувши її в коліні.

На «два-і» - повторити рухи, що виконувалися на «раз-і».

Рух № 10 «Релєве»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На затакт «і» - піднімаємось на високі півпальці.

На «раз» - опускаємось на цілу ступню.

На «і» - піднімаємось на високі півпальці.

На «два-і» - повторити рухи що виконувалися на «раз-і».

Рух № 11 «Крок з підскоком»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» - крок правою ногою вперед, ліву ногу підняти зігнуту в коліні, підйом витягнути.

На «і» - стрибок (підскок) на правій нозі з просуванням вперед.

На «два» - крок лівою ногою вперед, праву ногу підняти зігнуту в коліні, підйом витягнути.

На «і» - стрибок (підскок) на лівій нозі.

Рух № 12 «Приставний крок»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Руки за спиною, долонями назовні.

На затакт «і» - відокремити від підлоги праву ногу.

На «раз» - зробити крок вправо на всю ступню правої ноги.

На «і» - приставити ліву ногу до правої за шостою позицією.

На «два» - зробити крок вліво на всю ступню лівої ноги.

На «і» - приставити праву ногу до лівої за шостою позицією.

Рух № 13 «Танцювальний біг з виносом ноги вперед» Рух виконується на 2 такти.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Руки в проймах кептаря у дівчат.

У хлопців руки за спиною долонями назовні.

1-й такт

На «раз» - біг-стрибок вперед на півпальці правої ноги, одночасно ліву ногу відокремити від підлоги, злегка зігнувши її в коліні.

На «і» - біг-стрибок вперед на пів пальці лівої ноги, одночасно праву ногу відокремити від підлоги, зігнувши її в коліні. На «два-і» - виконується те саме що і на «раз-і».

2-й такт

На «раз-і» - стрибок на місці на правій нозі, ліву ногу, ледь зігнуту в коліні, винести невисоко вперед.

На «два-і» - перестрибнути на ліву ногу, одночасно ледь зігнуту в коліні, праву ногу винести вперед.

Рух № 14 «До-за-до»

Рух виконується на 2 такти.

Вихідне положення – виконавці стоять обличчям один до одного, ноги у шостій позиції. Руки у проймах кептаря. Рухом №11 «Крок з підскоком» виконавці міняються місцями, не розвертаючись.

1-й такт.

На «раз» - крок з підскоком вперед правою ногою, зустрічаючись правими плечима.

На «і» - крок з підскоком з лівої ноги в тому ж напрямку.

На «два» - крок з підскоком правою ногою праворуч за спину партнера, не повертаючись.

На «і» - крок з підскоком праворуч лівою ногою попереду правої.

2-й такт.

На «раз» - крок з підскоком лівою ногою назад, зустрівшись лівими плечима.

На «і» - крок з підскоком на ліву ногу назад.

На «два» - крок з підскоком ліворуч з правої ноги, перехрещуючи нею ліву ногу спереду.

На «і» - крок з підскоком на лівій нозі на місці. Виконавці повинні повернутися на свої місця.

Рух № 15 «Висока в повороті»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг.

На «раз» - крок правою ногою вперед, ліву ногу зігнути в коліні і підняти до рівня литки.

На «і» - підстрибнути на правій нозі, повертаючись вправо на 360°, ліва нога в тому ж положенні.

На «два» - підставити ліву ногу, зробити крок правою ногою вперед, ліву ногу зігнути в коліні і підняти до рівня литки.

На «і» - підстрибнути на правій нозі, повертаючись вправо на 360°, ліва нога в тому ж положенні.

Рух № 16 «Присядка м'ячик»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Обидві руки винести вперед, паралельно підлозі, не вище грудей.

На «раз» - з невеликого стрибка присісти на обох ногах в повне присідання. На «і» - зробити мах руками донизу, коліна зібрані разом і спрямовані вперед.

На «два» – не встаючи з присідання, повторити рух, як на «раз».

На «і» - руки підняти у вихідне положення.

Рух потрібно виконувати м'яко, як м'ячик.

Рух № 17 «Середня погаренка»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Виконавці стоять обличчям один до одного. Хлопець правою рукою тримає дівчину за талію. Права рука дівчини знаходиться на лівому плечі хлопця. Хлопець лівою рукою підтримує правий лікоть дівчини, а дівчина лівою рукою підтримує правий лікоть хлопця.

На «раз» - зробити правими ногами крок так, щоб виконавці були справа один від одного.

На «і» - підтягнути ліві ноги до правих, швидко повернутися на півпальцях правих ніг на півкола.

На «два-і» - зробити те саме, що й на «раз-і», і завершити повний оберт на 360°.

Рух № 18 «Висока погаренка»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Виконавці стають обличчям одне до одного. Хлопець правою рукою тримає дівчину за талію. Права рука дівчини знаходиться на лівому плечі хлопця. Лівою рукою хлопець підтримує правий лікоть дівчини, а дівчина лівою рукою підтримує правий лікоть хлопця.

На «раз» - зробити, акцентуючи, крок вперед правими ногами так, щоб бути праворуч одне від одного, одночасно підстрибнувши на правих ногах.

На «і» - опустити ліві ноги і поставити поряд з правими і довернутись у вихідне положення.

На «два» - підскочити на правих ногах, повертаючись ще більше праворуч. На «і» - опустити ліві ноги і поставити поряд з правими, завершивши оберт на 360°.

Рух № 19

Рух виконується на 2 такти.

Вихідне положення – третя позиція ніг.

1-й такт

На «раз» - праву ногу зігнути та підняти до коліна лівої ноги.

На «і» - поставити праву ногу попереду лівої навхрест на каблук, ліву ногу підняти на півпальці та ледь зігнути в коліні. Руки відкрити у третю позицію.

На «два» - підняти зігнуту в коліні праву ногу до коліна лівої ноги, ліва нога випрямлена в коліні. Руки в першій позиції.

На «і» - поставити праву ногу позаду лівої на подушечку, ліву ногу підняти на півпальці та ледь зігнути в коліні. Руки закрити на пояс.

2-й такт

На «раз» - перестрибнути на праву ногу, а лівою зробити захльост вперед, направляючи коліно вправо. Руки на поясі.

На «і» - поставити ліву ногу у третю позицію поряд з правою. Руки на поясі.

На «два» - пауза.

Рух № 20 «Дрібунці»

Рух виконується на 1 такт.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Руки у дівчат в проймах кептаря, а в хлопців за спиною долонями назовні.

На «раз» - крок на подушечку правої ноги, коліно зігнуте, корпус над ногами.

На «і» - крок на подушечку лівої ноги, коліно зігнуте, корпус над ногами.

На «два-і» - повторити те саме, що і на «раз-і».

Опис танцювальних комбінацій

Комбінація № 1

Комбінація виконується на 8 тактів.

1т. – виконується рух № 7 «Простий крок»

2т. – виконується рух № 8 «Біг з високим підніманням колін і притупом»

з правої та лівої ноги.

Комбінація № 2 (чоловіча)

Комбінація виконується на 6 тактів.

1т. – виконується рух №6 «Крок з притупом». Руки збираємо у першу позицію.

2т. – на «раз» - зробити випад правою ногою навхрест позаду лівої, випрямити обидві ноги в колінах, вагу тіла перенести на праву ногу, а ліву витягнути у підйомі. Руки відкрити в другу позицію.

На «і» - перенести вагу тіла на ліву ногу, винести праву ногу вправо. Руки у другій позиції.

На «два» - зробити крок на праву ногу вправо, підгинаючи по черзі ліву та праву ногу виконується стрибок з поворотом на 360° і приземляємось на дві ноги.

На «і» - ледь підстрибуємо на лівій нозі, а правою, випрямленою в коліні, робимо кидок вгору і одночасно виконуємо руками хлопок над головою. Ставимо праву ногу всією ступнею на підлогу. Руки виводимо в другу позицію.

3-4т. – виконується все те, що і на 1-2т. тільки з лівої ноги.

5-6т. – робимо чотири кроки назад і виконуємо рух №4 «Потрійний притуп».

Комбінація № 3 (жіноча)

Комбінація виконується на 6 тактів.

1т. – виконується рух «Переступання», руки в проймах кептаря.

На затакт «і» - відокремити праву ногу від підлоги і вивести її вліво навхрест лівої.

На «раз» - опуститися на цілу ступню правої ноги навхрест лівої, ліву ногу ледь відірвати від підлоги позаду правої ноги.

На «і» - відірвати праву ногу від підлоги, ледь зігнувши її в коліні і одночасно перестрибнути на неї, а ліву відокремити від підлоги.

На «два» - опуститися на цілу ступню лівої ноги навхрест правої, праву ногу ледь відірвати від підлоги позаду лівої ноги.

На «і» - відірвати ліву ногу від підлоги, одночасно перестрибнути на неї і приставити праву ногу поряд з лівою.

2т. – на «раз» виконується легенький зіскок на дві ноги по другій позиції.

На «і» - збираємо ноги у першу позицію.

На «два» - виконується притуп правою ногою поряд з лівою.

На «і» - пауза.

3-6т. – виконується все те саме, що і на 1-2т. два рази з лівої та правої ноги.

Комбінація № 4 (жіноча)

Комбінація виконується на 2 такти.

Вихідне положення – дівчата стоять обличчям до центру кола, тримаються за руки опущені вниз.

1т. - на «раз» - зіскочити на лівій нозі, повернувши корпус ледь вліво.

Одразу притупнути правою ногою поряд з лівою.

На «і» - повторити те саме, що і на «раз».

На «два» - зіскочити на лівій нозі, притупнути правою ногою поряд з лівою, корпус повернути прямо, обличчям до глядача.

На «і» - повторити те, що і на «два».

2т. - на «раз» - зіскочити на праву ногу і притупнути лівою.

На «і» - зіскочити на ліву ногу і притупнути правою.

На «два» - притупнути правою ногою і одразу притупнути лівою.

На «і» - притупнути правою ногою.

Комбінація № 5

Комбінація виконується на 8 тактів.

Вихідне положення – шоста позиція ніг. Усі стоять у півколі тримаючись за опущені вниз руки.

1т. - на «раз» - зіскочити на лівій нозі, повернувши корпус ледь вліво.

Одразу притупнути правою ногою поряд з лівою.

На «і» - повторити те саме, що і на «раз».

На «два» - зіскочити на лівій нозі, притупнути правою ногою поряд з лівою, корпус повернути прямо, обличчям до глядача.

На «і» - повторити те, що і на «два».

2т. - на «раз» - зіскочити на праву ногу і притупнути лівою.

На «і» - зіскочити на ліву ногу і притупнути правою.

На «два» - притупнути правою ногою і одразу притупнути лівою.

На «і» - притупнути правою ногою.

3-4т. – повторюється все те, що на 1-2т. тільки з лівої ноги.

5т. – на затакт «і» - піднімаємо ледь зігнуту в коліні праву ногу.

На «раз» - робимо крок на праву ногу, високо піднімаємо зігнуту в коліні ліву ногу. Одразу після правої, виконуємо крок з лівої.

На «і» - виконуємо крок на праву ногу, зігнуту в коліні ліву піднімаємо і одразу ж виконуємо нею притуп поряд з правою.

На «два-і» - повторюємо те, що на «раз-і» тільки з іншої ноги.

6т. – повторюється все те, що і на 5т.

7т. – на «раз» - зробити зіскок на правій нозі та одразу ж після правої притупнути лівою ногою.

На «і» - повторити те, що на «раз».

На «два» - зіскок на ліву ногу та одразу ж після лівої притупнути правою ногою.

На «і» - зробити зіскок на ліву ногу та одразу двічі притупнути правою ногою і перенести на неї вагу тіла.

8т. - на «раз» - вивести ліву ногу вперед на 90° з захльостом.

На «і» - притупнути лівою ногою.

На «два» - притупнути правою ногою.

На «і» - пауза.

Комбінація № 6

Комбінація виконується на 6 тактів.

Виконується в колі, усі тримаються за плечі.

1-2т. – виконується рух №2 «Припадання».

3т. – виконується рух №11 «Крок з підскоком».

4т. – виконується рух №4 «Потрійний притуп».

5-6т. – виконується рух №2 «Припадання».

Комбінація № 7 (чоловіча)

Комбінація виконується на 6 тактів.

1т. - на «раз» - опуститись у глибоке присідання. Руки в другій позиції.

На «і» - поставити праву руку на підлогу, а ліву підняти вгору.

На «два» - різко винести дві ноги вліво на каблуки, вагу тіла перенести на праву руку.

На «і» - пауза.

2т. – виконується те саме, що і на 1т. тільки направо.

3т. – на «раз» - повертаємось у глибоке присідання, обидві руки на підлозі.

На «і» - переносимо вагу на обидві руки, корпус трохи нахиляємо вперед.

На «два» - виносимо дві ноги назад на півпальці, коліна і стопи разом.

На «і» - пауза.

4т. – на «раз» - повертаємось у глибоке присідання.

На «і» - сидячи в глибокому присяді, забираємо руки з підлоги.

На «два» - встаємо з глибокого присідання на дві випрямлені в колінах ноги, руки відкриваємо в другу позицію.

На «і» - пауза.

5-6т. – виконується рух №16 «Присядка м'ячик».

Комбінація № 8

Комбінація виконується на 8 тактів.

1т. – виконується рух «Переступання», у дівчат руки в проймах кептаря, а у хлопців за спиною долонями назовні.

На затакт «і» - відокремити праву ногу від підлоги і вивести її вліво навхрест лівої.

На «раз» - опуститися на цілу ступню правої ноги навхрест лівої, ліву ногу ледь відірвати від підлоги позаду правої ноги.

На «і» - відірвати праву ногу від підлоги, ледь зігнувши її в коліні і одночасно перестрибнути на неї, а ліву відокремити від підлоги.

На «два» - опуститися на цілу ступню лівої ноги навхрест правої, праву ногу ледь відірвати від підлоги позаду лівої ноги.

На «і» - відірвати ліву ногу від підлоги, одночасно перестрибнути на неї і приставити праву ногу поряд з лівою.

2т. – виконується рух №17 «Середня погаренка».

3-8т. – виконується все те саме, що і на 1-2т три рази.

Комбінація № 9

Комбінація виконується на 8 тактів.

Вихідне положення – дівчина стоїть по праву сторону від партнера, права рука у проймі кептаря, а ліва на плечі у хлопця. Хлопець підтримує дівчину за талію правою рукою, а ліва відкрита у другу позицію.

1т. – на «раз-і» - дівчина виконує широкий крок лівою ногою вліво, відштовхуючись нею від підлоги і виконує стрибок, обличчям до партнера, почергово підгинаючи праву та ліву ногу. Партнер стоїть на місці і

допомагає дівчині перестрибнути. Дівчина приземляється на дві ноги зліва від партнера. Партнер відкриває праву руку в другу позицію.

На «два-і» - пауза.

2т. – на «раз-і» - дівчина виконує широкий крок правою ногою вправо, відштовхуючись нею від підлоги і виконує стрибок, обличчям до партнера, по чергово підгинаючи ліву та праву ногу. Партнер стоїть на місці і допомагає дівчині перестрибнути. Дівчина приземляється на дві ноги справа від партнера. Партнер відкриває ліву руку в другу позицію.

На «два-і» - пауза.

3-4т. – виконавці у парі виконують рух №11 «Крок з підскоком» повертаючись вліво на 360°.

5-8т. – виконується все те саме, що і на 1-4т.

ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні здійснено комплексний аналіз балетмейстерської діяльності Павла Вірського в контексті мистецьких процесів XX століття, що дало змогу обґрунтувати його вагомий внесок у розвиток української хореографічної культури та визначити місце його творчості в національному й світовому культурному просторі.

Простежено еволюцію української хореографії від традиційної народної танцювальної культури до професійного сценічного мистецтва. Визначено, що мистецький дискурс XX століття характеризується зростанням ролі національних культур, пошуком нових художніх форм та тенденціями модернізації традиційного мистецтва. Саме ці процеси стали підґрунтям для творчої реалізації Вірського й визначили особливості його балетмейстерського мислення.

У процесі дослідження було з'ясовано, що творчість Павла Вірського є унікальним явищем українського сценічного мистецтва, адже він став одним із тих митців, які змогли поєднати фольклорну першооснову з професійною хореографією, створивши нову сценічну форму народного танцю. Його балетмейстерські принципи сформували своєрідну художню систему, що ґрунтувалася на синтезі традиційної лексики, драматургічної виразності, музичної досконалості та сценічної стилізації. Йому вдалося виробити власну концепцію сценічного українського танцю, у якій зберігалася автентичне фольклорне ядро, але водночас утверджувалася модерність, динамічність і яскрава театральність.

Доведено, що балетмейстерські новації Павла Вірського значно розширили можливості хореографічного мистецтва. До ключових елементів його творчого стилю належать:

- інноваційне трактування народної хореографії як художньо цілісного сценічного образу;

- використання симфонізації танцю, динамічної композиції та складної просторової побудови;
- увага до акторської гри, костюму та пластичної драматургії;
- синкретизм музики, руху й національного образу.

У процесі аналізу творчого доробку митця встановлено, що постановки Вірського — «Запорожці», «Гопак», «Ми — з України», «Подільночка», «Аркан» та інші — стали зразками світової сценічної культури й заклали фундамент репертуару українського народного хору і ансамблю танцю, який і сьогодні продовжує розвивати його традиції.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що Павло Вірський є ключовою постаттю українського хореографічного мистецтва XX століття, а його балетмейстерська діяльність — важливою складовою вітчизняного мистецького дискурсу. Творчий метод Вірського залишається актуальним і сьогодні, зберігаючи свій вплив на сучасну сценічну хореографію, фольклорні колективи та професійну танцювальну освіту.

Результати дослідження можуть бути використані у викладацькій практиці, у розробці програм з історії хореографії, у мистецтвознавчих студіях, присвячених українському народно-сценічному танцю, а також у подальших наукових пошуках, спрямованих на осмислення розвитку національної хореографічної школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безклубенко, С. Мистецтво: терміни та поняття (Т. 2). Інститут культурології НАМ України. Київ, 2010. 234 с.
2. Бігус О. Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2013. №14. С. 142–147.
3. Благова Т. Динаміка розвитку школи українського народного танцю (у контексті діяльності видатних педагогів-хореографів ХХ ст.). *Współczesne problemy kultury i sztuki : [monograph]. – Scientific editors : dr Karolina Janczy, dr Olga Lukovska, dr Tetyana Nestorenko. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach*, 2016. S. 250–260.
4. Благова, Т. Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2016. Вип. 4(86). С. 24-29. URL : https://visnyk.zu.edu.ua/pdf/visnyk86_pedagog.pdf
5. Бойко О. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. канд. мистецтв. : 26.00.01. Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 19 с.
6. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.
7. Василенко К. Український танець : підруч. для спец. ін-тів культури. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
8. Вантух М. Творчість П. Вірського та її вплив на розвиток народної хореографії. Вплив творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 26 лютий 2005 р. Київ : Дружба ; Нац. хореограф. спілка України, 2005. 87 с.

9. Вірський Павло Павлович. *Хореографічне мистецтво України у персоналіях* : Довідник ; В. Д. Туркевич. Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. С. 49-50.
10. Дебелий В. Традиції та новаторство. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
11. Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККиМ, 2021. 198 с.
12. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Випуск 3(2). С. 124–131. URL : <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.2.2020.220532>
13. Козинко Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театрознавство» Київ, 2012. 18 с.
14. Литвиненко В. Закономірності творчого процесу в постановочній роботі П. Вірського (на прикладі хореографічної картини «Запорожці»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 314–319.
15. Литвиненко В. Зразки народної хореографії : Підручник. Київ : Альтерпрес, 2008. 468 с.
16. Литвиненко В. Традиційний фольклор як джерело художнього національного стилю в хореографічному мистецтві Павла Вірського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 165–169
17. Литвиненко В. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. канд.

- мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 245 с. URL : https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5642/Visnyk_2024_2_Vidnovleno-165-169.pdf?sequence=1&isAllowed=y
18. Луговенко Т. Роль народно-сценічного танцю у процесах національної самоідентифікації студентів-хореографів. Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., 15–16 квітня 2022 р. Київ : КНУКіМ, 2022. 156 с. URL : <https://reposit.uni-sport.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6ca77664-a496-4a52-8a24-e0de450fb2fc/content>
19. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник / уклад. О. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116 с.
20. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 21 с.
21. Нещеретна А. Роль хореографа-постановника П. Вірського у процесі виникнення і розвитку народно-сценічного хореографічного мистецтва України. *Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти в умовах європейської інтеграції: хореографічне мистецтво* : матеріали І Всеукр. наук.-практ. конф., Харків, 24 квіт. 2025 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; за заг. ред. О. В. Єфімової. Харків : ХНПУ, 2022. URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/91778f22-9b76-43b9-b4ab-65d7b7351056/content>
22. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
23. Павлюк Т. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50– 60-х років ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2003. Вип. 8. С. 91–101.

24. Підлипська А. Репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х років XX століття у світлі критики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 93-97.
URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2020_1_20
25. Підлипська А. Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсеєва: порівняльний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. № 33. С. 291–298.
26. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с. : іл. 50. Бібліогр. С. 280–310.
27. Рой Є. Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрету). *Культурно-мистецькі студії XXI ст.: науково-практичне партнерство* : матеріали Міжнар. симпозіуму. Київ : ДАКККиМ, 2019. С. 324–328.
28. Рой Є., Литвиненко В. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматичної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. 2019. С. 66–74
29. Рой Є., Рой В. Творчість Павла Вірського – симбіоз хореографічного і театрального мистецтва XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 52–61.
30. Савченко Р. Використання принципів художнього реалізму у балетних виставах 1930-х років на прикладі балетмейстерської діяльності Павла Вірського та Миколи Болотова . *Наукові записки [Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова]. Серія : Педагогічні науки*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. CXXXVI (136). С. 214–222. URL :

<https://enpuir.udu.edu.ua/entities/publication/91fc72c8-bd50-48be-9a33-eb5916ceeab0>

31. Семенова, Н. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України*. 2014. № 45. С. 156–165.
32. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станішевський. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
33. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник. Київ, 1999. 224 с
34. Цветкова Л. Творча спадщина П. П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії*: матеріали науково-практичної конференції, Київ, 2005. С. 20–23.
35. Шевчук А. Життєтворення дитячої особистості на основі хореографічних зразків Павла Вірського. *Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська, ред. К. А. Спрогіс], м. Київ, 13 квітня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. 142 с. URL : https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2020/12/tezy_horeography_2019.pdf
36. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: дисертація кандидата мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2003. 186 с.
37. Шумілова В. Творчість Павла Вірського в сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 208–214.