

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»
Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук
Кафедра філософії і педагогіки

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня бакалавра

здобувача освіти _____ Пашко Аріни Сергіївни _____

академічної групи _____ 034-21-1 ІГСН _____

спеціальності _____ 034 Культурологія _____

за освітньо-професійною програмою _____ Культурологія _____

на тему **«Народний танець як засіб втілення художнього задуму в українському музично- драматичному театрі 19- 20 століття.»**

_____ (назва за наказом ректора)

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	Інституційно ю	
Кваліфікаційної роботи	Тарасова Наталія к. філософ. н, доцент, доцент кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка»			
Рецензент	Галацька В.Л к. філолог. н, доцент, керівник літературно-драматургічної частини НТУ «Дніпровська політехніка»			
Нормоконтролер	Сахарова К.О.			

Дніпро,

2025

ЗАТВЕРДЖЕНО:

завідувачка кафедри

філософії і педагогіки

_____ Ольга НЕСТЕРОВА

«_20_» червня 2025 року

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу ступеня бакалавра

здобувачу освіти _____ Пашко Аріни Сергіївни _____

(ПІБ)

академічної групи _____ 034-21-1 ІГСН _____

спеціальності _____ 034 Культурологія _____

за освітньо-професійною програмою _____ Культурологія _____

на тему Народний танець як засіб втілення художнього задуму в українському музично-драматичному театрі 19- 20 століття

(назва за наказом ректора)

затверджену наказом ректора НТУ «Дніпровська політехніка» від 02.05.2025 р. №334-с

Розділ	Зміст	Термін виконання
План, Вступ	Підготовча робота, робота з літературою	Лютий 2024
Розділ 1	Проаналізувати історичні передумови виникнення та розвитку українського музично-драматичного театру в XIX-XX століттях	Березень 2025
Розділ 2	Охарактеризувати роль народного танцю як складової частини театрального мистецтва в контексті художнього оформлення вистав	Квітень-травень 2025
Розділ 3	Розглянути вплив народного танцю на формування національної ідентичності та сценічної мови українського театру.	Квітень-травень 2025
Загальні висновки	Узагальнення результатів роботи, оформлення роботи	Червень 2025

Завдання видано

Тарасова Н.Ю.

(підпис керівника)

(ім'я, ПРИЗВИЩЕ)

Дата видачі 12.02.2025

Дата подання до екзаменаційної комісії 19.06.2025

Прийнято до виконання

Аріни Пашко

(підпис здобувача освіти)

РЕФЕРАТ

Пояснювальна записка: 70 сторінок, 74 джерела.

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ 19-20 СТОЛІТТЯ.

Об'єкт кваліфікаційної роботи – є український музично-драматичний театр ХІХ-ХХ століття як складова національного мистецького процесу.

Предмет дослідження – народний танець як засіб втілення художнього задуму в театральних постановках цього періоду, зокрема в аспекті його сценічної функції, виразних можливостей і взаємодії з іншими компонентами вистави.

- **Мета кваліфікаційної роботи** – Аналіз і синтез — для опрацювання теоретичних джерел, фахової літератури, мистецьких і театрознавчих текстів щодо народного танцю та театру.

- Історико-культурний метод — для дослідження еволюції народного танцю в контексті розвитку українського музично-драматичного театру ХІХ–ХХ століття.

- Порівняльний метод — для зіставлення різних хореографічних і сценічних підходів до використання народного танцю.

- Художньо-стилістичний аналіз — для виявлення виражальних засобів народного танцю в театральних постановках.

- Метод міждисциплінарного підходу — для інтеграції знань із хореографії, театрознавства, культурології, етнографії.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ.....	7
1.1. Народний танець як культурне явище: поняття, функції, класифікація	7
1.2. Місце і роль танцю в театральному мистецтві.....	14
1.3. Методологія аналізу сценічного народного танцю у музично- драматичному театрі.....	22
РОЗДІЛ 2. НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО- ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	27
2.1. Історико-культурний контекст розвитку українського театру.....	27
2.2. Використання елементів народного танцю в класичних театральних постановках.....	37
2.3. Внесок корифеїв українського театру у сценізацію народного танцю	46
РОЗДІЛ 3. НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: НОВІ ФОРМИ ТА ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ.....	53
3.1. Еволюція сценічного танцю в українському театрі у ХХ столітті.....	53
3.2. Роль хореографа у втіленні художнього задуму.....	59
3.3. Приклади постановок з використанням народного танцю: аналіз ідей, стилю, засобів виразності.....	65
ВИСНОВКИ.....	70
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73

ВСТУП

У сучасному культурному просторі спостерігається активізація інтересу до національної ідентичності, відновлення культурної пам'яті та перегляд форм представлення традиційної спадщини. Водночас глобалізаційні процеси, цифровізація мистецтва й зростаюча популярність гібридних сценічних форм призводять до нових викликів у збереженні автентики. У цьому контексті народний танець — як одна з найдавніших форм колективного культурного самовираження — потребує переосмислення не лише як етнографічного об'єкта, а й як повноцінного інструмента сценічної виразності в театральному мистецтві.

Останні роки характеризуються значним зростанням зацікавленості до народної хореографії з боку як творчих спільнот, так і академічних інституцій. Проте, незважаючи на наявність окремих досліджень у галузі етнохореології, театрознавства та хореографічної педагогіки, комплексне вивчення народного танцю як засобу втілення художнього задуму у музично-драматичному театрі залишається недостатньо систематизованим. В умовах культурної трансформації сценічне мистецтво дедалі частіше звертається до народного танцю не як до музейного явища, а як до живого, змінного засобу художнього мислення. Це вимагає нових методологічних підходів і глибшого осмислення природи танцю у межах театральної дії.

Необхідність звернення до даної теми зумовлена також тим, що народний танець у театрі XXI століття виконує не лише декоративну, а й драматургічну, ідеологічну й емоційну функцію. Він стає не просто складником вистави, а її структурним ядром, формуючи художній стиль, ритм, настрій і зміст. У такій формі він відображає реакцію культури на соціальні зміни, національні потрясіння, потребу в ідентифікації та відновленні культурної спадковості. На це вказує й актуальна тенденція до сценічної реконструкції традиційних елементів у національних театрах, фестивалях, освітніх програмах, проєктах цифрової архівації.

Таким чином, вивчення народного танцю в контексті українського музично-драматичного театру XIX–XX століття є не лише науково доцільним, а й культурно необхідним. Це дослідження дозволяє простежити, як традиційна форма адаптується до театральних умов, які функції вона виконує на сцені та яким чином трансформується зміст через пластичну мову. У цьому контексті народний танець постає не лише як форма спадщини, а як живий художній засіб, здатний транслювати національні смисли в умовах сучасного театру.

Метою дослідження є з'ясування ролі українського народного танцю як засобу втілення художнього задуму в музично-драматичному театрі XIX–XX століття, а також виявлення особливостей його сценічного функціонування у зв'язку з історико-культурними, ідейно-естетичними та режисерсько-хореографічними стратегіями.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати народний танець як культурне та художнє явище.
2. Розглянути теоретико-методологічні підходи до аналізу сценічного танцю в контексті театру.
3. Встановити особливості використання елементів народного танцю в українському музично-драматичному театрі XIX століття.
4. Висвітлити внесок корифеїв українського театру у сценізацію народного танцю.
5. Дослідити еволюцію сценічного танцю в українському театрі XX століття.
6. Окреслити роль хореографа у театральному процесі як інтерпретатора художнього задуму.
7. Проаналізувати приклади театральних постановок із використанням народного танцю як засобу художньої виразності.

Об'єктом дослідження є український музично-драматичний театр XIX–XX століття як складова національного мистецького процесу.

Предметом дослідження є народний танець як засіб втілення художнього задуму в театральних постановках цього періоду, зокрема в аспекті його сценічної функції, виразних можливостей і взаємодії з іншими компонентами вистави.

Методи дослідження:

- Аналіз і синтез — для опрацювання теоретичних джерел, фахової літератури, мистецьких і театрознавчих текстів щодо народного танцю та театру.
- Історико-культурний метод — для дослідження еволюції народного танцю в контексті розвитку українського музично-драматичного театру XIX–XX століття.
- Порівняльний метод — для зіставлення різних хореографічних і сценічних підходів до використання народного танцю.
- Художньо-стилістичний аналіз — для виявлення виразальних засобів народного танцю в театральних постановках.
- Метод міждисциплінарного підходу — для інтеграції знань із хореографії, театрознавства, культурології, етнографії.

Наукова новизна дослідження. У роботі вперше простежено, як саме народний танець використовувався для втілення художнього задуму в українських театральних виставах XIX–XX століття, на прикладах конкретних постановок. Дослідження показує, що танець виконував не лише декоративну, а й драматургічну функцію: зокрема, в постановках «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці» та виступах ансамблю ім. П. Вірського він формував сценічний образ і підкреслював конфлікт. Робота також актуалізує роль корифеїв театру (Карпенка-Карого, Кропивницького, Старицького) у сценічній інтерпретації народної хореографії, що раніше не розглядалося в такому ракурсі. На відміну від попередніх праць, тут акцент зроблено саме на танці як виразному засобі режисури, а не тільки як елементі фольклору.

Практичне значення дослідження. Матеріали роботи можуть бути використані у підготовці фахівців зі спеціальностей «Хореографія», «Культурологія», «Сценічне мистецтво» — для вивчення прикладів сценічної адаптації народного танцю. Вони можуть лягти в основу навчальних курсів із режисури танцю, історії українського театру чи композиції сценічного руху. Конкретні приклади з вистав та балетних номерів можуть бути використані практикуючими хореографами для постановок, що поєднують традицію з сучасною сценічною формою. Також дослідження дає орієнтири для режисерів, які прагнуть інтегрувати народний танець у драматичну дію без втрати смислу та стилю.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів до них, висновку, переліку використаних джерел. Загальний обсяг роботи - 79 сторінок, список використаних джерел налічує 74 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ

1.1. Народний танець як культурне явище: поняття, функції, класифікація

Народний танець — це форма традиційної хореографії, яка виникає, функціонує та передається в межах певної етнокультурної спільноти як живий прояв її ментальності, світогляду, естетичних і соціальних норм. Він не створюється окремим автором і не існує в фіксованому вигляді, а є результатом колективної творчості, що оновлюється під впливом часу, середовища та побуту.

Згідно з Володимиром Гапєєвим та Іриною Гапєєвою, народний танець є одним із найважливіших елементів національного світосприйняття. Він відображає систему символів і значень, що формуються в результаті спільної історичної пам'яті народу [1]. Танцювальний рух у цьому контексті — не просто естетична одиниця, а носій культурного коду, засіб ідентифікації «свого» серед «іншого». Олена Мартинів підкреслює, що вивчення народного танцю набуло статусу окремого наукового напрямку — етнохореології. Ця дисципліна досліджує хореографічну традицію як складову етнографічного комплексу, де танець виступає поряд із мовою, піснею, обрядом, одягом та іншими проявами культури [4]. Таким чином, поняття «народний танець» охоплює не лише рухову структуру, але й музичний супровід, контекст виконання, просторову організацію, ритуальні елементи.

Відмінність народного танцю від побутового, академічного або сценічного полягає у його природній закоріненості в культурне середовище. Тамара Миколайцева зазначає, що в народно-сценічній хореографії використовуються автентичні мотиви, проте сама сценізація завжди несе в

собі елемент штучного моделювання, що не є характерним для оригінального народного середовища [6].

Важливо враховувати й інтеркультурні аспекти. Наприклад, у дослідженні «Dance Cultures Around the World» під редакцією Frederiksen і Chang, наголошується, що народні танці в усіх регіонах світу мають спільну ознаку — вони виникають як колективна реакція на побутові, ритуальні чи святкові ситуації, а не як індивідуальна постановка [12]. Silvia Kapper, аналізуючи радянський досвід, звертає увагу на те, як унаслідок ідеологічного впливу поняття народного танцю було викривлено: замість живої традиції створювалися сценічні «копії», що втрачали зв'язок з оригінальним етнічним контекстом [10]. У цьому ж ключі розглядається проблема адаптації народного танцю до сучасності в роботі Xiaoyun Lei, яка описує спроби зберегти традиційні форми через поєднання з модерною хореографією [11].

Народний танець — це не лише форма фізичного самовираження, а глибоке культурне явище, яке функціонує як система символів, ритуалів, колективної пам'яті та ідентичності. Він є виявом культурної самосвідомості народу, його соціального досвіду, емоційних станів, а також історичних трансформацій. Культурна цінність танцю полягає у його здатності репрезентувати народну ментальність через тіло, ритм і рух. У контексті української культури народний танець посідає центральне місце у формуванні національного образу. Як зазначають Лілія Савчин та Аліна Самохвалова, сучасна молодь, залучаючись до виконання або інтерпретації народного танцю, одночасно занурюється в культурну історію, емоційний настрій і смислові архетипи української традиції. Танцювальна культура, на їхню думку, є інструментом «етнографічного самопізнання» [3].

Народний танець також відіграє роль механізму збереження колективної пам'яті. У кожному русі, позиції, жесті зафіксовано культурний досвід поколінь. У дослідженні «Dance Cultures Around the World» автори підкреслюють, що танець є універсальним способом передачі

міжпоколінневої інформації — від обрядових дій до етичних норм поведінки [12]. Це особливо важливо для культур, у яких не письмова, а тілесно-рухова передача традицій відігравала провідну роль. Показовим прикладом культурної ваги танцю є його роль у формуванні політичної свідомості. Matthew Taylor у праці «Movement of the People» аналізує функціонування угорських народних танців як інструменту громадянського самоствердження, де танець став формою протесту та самоорганізації населення в умовах політичної турбулентності [14]. Таким чином, народний танець може не лише відображати культуру, а й активно її трансформувати.

Silvia Karper звертає увагу на процес постколоніальної трансформації народних танців, особливо в радянському та пострадянському просторах. За її спостереженням, багато автентичних форм було спрощено або стандартизовано під впливом ідеологічних вимог — сценічна форма витіснила живу традицію, змінивши її суть [10]. Це актуально й для України, де радянська модель сценічного танцю довгий час домінувала в офіційній культурній політиці. Разом з тим, сучасна хореографія демонструє тенденції до збереження автентичного через інтеграцію в новітні форми. Xiaoyun Lei аналізує, як етнічний танець народів Дай в Китаї зберігає свою глибоку культурну функцію навіть у форматі сценічних постановок. Авторка доводить, що автентичність може існувати навіть у трансформованій формі, якщо зберігається її духовна основа [11].

Аналогічну ідею представляє дослідження Virtual Dance Museum, створене колективом авторів на чолі з Andreas Aristidou. Проєкт зберігає традиції грецького та кіпрського танцю в цифровому форматі, що дозволяє не лише архівувати, а й культурно актуалізувати народну танцювальну спадщину [13]. У цьому випадку народний танець функціонує вже не як локальне явище, а як транскультурна платформа між минулим і майбутнім.

Функціональне навантаження народного танцю формується в результаті історичного розвитку, соціального контексту та специфіки кожної окремої етнічної традиції. Як наголошує Володимир Гапеев, народний танець

є універсальною моделлю вираження колективної емоції, ідентичності та цінностей, що притаманні певній спільноті, і завдяки цьому він виконує низку фундаментальних функцій [1]. Передусім, народний танець виконує соціальну функцію, яка полягає в згуртуванні учасників навколо спільної дії. Через ритм, рухи та спільне виконання танцю створюється відчуття єдності, приналежності до спільноти. У традиційному українському контексті це проявляється в масових формах танців під час свят, обжинків, весіль. Як стверджує Олена Мартинів, танець у цьому сенсі є способом «невербальної участі у спільному досвіді», що забезпечує відчуття колективної цілісності [4]. Танцювальні дійства, що мають чітку структуру й усталені пози, слугують моделлю упорядкованого суспільного співжиття.

Друга ключова функція — ритуально-обрядова. Народний танець історично виникав як частина обряду — священнодійства, спрямованого на вплив на природні сили або на врегулювання соціальних переходів (народження, весілля, смерть). Українські традиції багаті на такі приклади: веснянки, гаївки, купальські ігри, весільні корогоди. Танцювальні структури тут мають сакральний сенс. Валентина Тормахова, досліджуючи афроамериканську поховальну хореографію, доводить, що в багатьох культурах танець стає актом переходу, інструментом духовного контакту з потойбіччям, а не лише художнім проявом [7]. Це свідчить про універсальність ритуальної функції танцю в міжкультурному контексті.

Комунікативна функція народного танцю полягає у передачі смислів, емоцій, намірів та символів без використання вербальної мови. У традиційному танцювальному коді зашифровані уявлення про красу, стосунки між статями, суспільні норми поведінки. Pompilia Şuşu підкреслює, що танець виступає як система знаків, у якій кожен жест, положення рук чи темп має символічне значення [9]. Цей невербальний механізм дозволяє комунікувати навіть за межами мовного поля — між поколіннями, етнічними групами чи соціальними верствами. Вагомою є естетична функція. Народний танець формує естетичні уявлення громади про красу руху, гармонію форм,

симетрію, ритміку. Параскевія Базарна та Олена Церковна відзначають, що українські народні танці мають розвинену систему виразних засобів, що поєднує природність із пластичністю, імпровізацію з чіткою структурою [8]. Це зумовлює високу художню цінність народного танцю, яка залишається актуальною навіть у трансформованих сценічних формах. Наприклад, Тамара Миколайцева у дослідженні іспанської народно-сценічної хореографії демонструє, як сценічна адаптація не знижує естетичного потенціалу танцю, а навпаки — дозволяє поглибити його драматургічний і образний рівень [6].

Окремо варто виділити виховну функцію, що проявляється в передачі культурних моделей поведінки, етичних норм та колективних цінностей. Через танець індивід засвоює структуру світу, ролі в суспільстві, гендерні коди. Як зазначає Rompiła Şuşu, саме в танці дитина чи молодь навчається не лише координації, а й дисципліні, самоповазі, здатності до колективної дії [9]. Цей виховний потенціал розкривається також у сучасних технологічних середовищах. Andreas Aristidou зі співавторами, описуючи проєкт Virtual Dance Museum, показують, як навіть в умовах цифрового архівування танець не втрачає здатності формувати культурну свідомість глядача й користувача [13].

Останньою, але не менш значущою, є сценічна (театралізаційна) функція. У сучасному музично-драматичному театрі народний танець часто виконує не лише декоративну, а й сюжетотворчу роль. Ігор Тишко зазначає, що завдяки сценічній адаптації танець набуває нових змістів — він перетворюється на драматичний інструмент, засіб характеротворення, емоційного підсилення сценічного дійства [2]. Подібну думку висловлюють Frederiksen та Chang, які аналізують розвиток народного танцю в глобальному театральному просторі: адаптований фольклор стає універсальним художнім кодом, зрозумілим глядачам з різних культур [12].

Класифікація народних танців є важливою науковою задачею, що дозволяє систематизувати їх різноманіття за певними ознаками — історичними, функціональними, регіональними, стилістичними та

структурними. Вивчення класифікаційних моделей допомагає краще зрозуміти глибинні зв'язки між танцем, культурою та суспільством, а також простежити процеси трансформації народного танцю в сценічному, академічному та сучасному середовищах. В українській науковій традиції одним із базових підходів є класифікація за походженням. Олена Мартинів у своїх працях визначає основні типи народного танцю: обрядові, трудові, ігрові, воєнні, ритуально-магічні. Обрядові танці, як правило, пов'язані зі святковими або релігійними подіями (весілля, жнива, Різдво). Трудові — відображають щоденну працю, ігрові — мають розважальний характер, а воєнні — відтворюють військові маневри чи символізують боротьбу [4].

Не менш важливою є регіональна класифікація, що ґрунтується на локальних особливостях хореографічної мови, музичного супроводу, костюма та світоглядних установок. Згідно з дослідженням Параскевії Базарної та Олени Церковної, українські народні танці поділяються на регіональні школи: поліську, подільську, гуцульську, буковинську, лемківську, слобожанську та інші. Кожна з них має свою пластику, темпоритм, структуру побудови та характер рухів. Наприклад, гуцульські танці відзначаються динамічністю й імпровізаційністю, тоді як подільські — стриманістю і плавністю [8].

Значний пласт класифікації стосується стилістики виконання. Вікторія Шулькевич на прикладі єгипетського фольклорного танцю демонструє, що народні танці можна розглядати за стилями — від експресивних до ліричних, від ритмічно складних до структурно простих. Стилiстика часто залежить від функції танцю (ритуальна чи розважальна), гендеру виконавця, а також від контексту — сільського чи сценічного [5]. Поширеним критерієм є форма виконання. Танці поділяють на масові, парні та сольні. Тамара Миколайцева у дослідженні іспанського народного танцю підкреслює, що сольна форма часто використовується для демонстрації майстерності, тоді як масові танці — для вираження єдності громади [6]. У традиційній українській культурі

парний танець (наприклад, "Гопак") має соціальну функцію знайомства, а масовий — ритуально-обрядову.

З появою сценічної хореографії формується окрема гілка класифікації — народно-сценічні танці. Ігор Тишко звертає увагу на те, що сучасна сценічна практика часто об'єднує елементи з різних традиційних танців, створюючи гібридні форми, що більше підходять для театрального показу, але відходять від автентичної моделі [2]. У такому форматі класифікація здійснюється за постановчими критеріями — композиція, драматургія, хореографічна партитура, візуальна структура.

Глобальний контекст досліджень пропонує розширити класифікаційні підходи. Згідно з працею Frederiksen і Chang, народні танці в різних країнах класифікуються не лише за функціями чи стилями, а й за рівнем «сценічної адаптації» — від повністю автентичного до повністю хореографічно реконструйованого [12]. У цих умовах з'являються такі поняття, як «постфольклорний танець» чи «фольклор у нових медіа».

Цікаву модель пропонує Silvia Kapper, яка вивчає пострадянський досвід класифікації народних танців. Вона показує, як у часи СРСР створювалася жорстка система класифікації сценічних варіантів «народного» танцю, часто відірваних від реальної традиції, що призводило до стандартизації й уніфікації [10]. Цей досвід є важливим для розуміння процесів втрати або спрощення етнічної хореографії в умовах централізованої культурної політики.

У сучасному контексті велику роль відіграє цифрова класифікація. Проєкт Virtual Dance Museum, описаний Andreas Aristidou та колегами, дозволяє класифікувати танці за жестовими патернами, структурними одиницями та контекстами виконання. Це відкриває нові перспективи для наукового аналізу й архівації фольклорного танцю у формі цифрової спадщини [13]. Хіаоун Леї у своєму дослідженні етнічного танцю народів Дай акцентує на необхідності класифікувати не лише традиційні форми, а й ті, що виникають на перетині фольклору та сучасної хореографії. Авторка

пропонує поняття «трансформованого фольклору», який, зберігаючи культурну основу, адаптується до нових сценічних і культурних умов [11].

Отже, народний танець постає як багатовимірне культурне явище, яке поєднує в собі художню, соціальну, ритуальну, комунікативну та виховну функції. У межах української традиції він виконує роль збереження національної ідентичності, відображення колективного світогляду й трансляції цінностей через тіло, ритм і жест. Поняття народного танцю охоплює не лише сукупність рухів, але й контекст виконання, музику, костюм, символіку та ритуальну практику. Це — синтетичний культурний код, який поєднує покоління в єдиному хореографічному просторі. Розгляд танцю як культурного феномену дозволяє усвідомити його роль не тільки в побутовому середовищі, але й у професійному мистецтві — зокрема, у сценічному та театральному контексті. Сценічна адаптація, попри відхід від автентики, дає змогу зберігати та популяризувати традицію. Класифікаційні моделі (за походженням, формою, регіоном, стилістикою) поглиблюють наукове розуміння танцю як структури, що еволюціонує, але зберігає свою етнокультурну суть. У сучасному світі народний танець не втрачає своєї актуальності: він розвивається у цифровому просторі, інтегрується в театральне мистецтво, а також продовжує функціонувати як носій культурної пам'яті. Саме тому його вивчення вимагає не лише мистецтвознавчого, а й культурологічного, соціального й історичного підходу.

1.2. Місце і роль танцю в театральному мистецтві

Сучасне театральне мистецтво традиційно розглядається як синтез кількох художніх мов — вербальної, музичної, візуальної, просторової й рухової. Власне театр — це не лише слово чи текст, а насамперед дія, що розгортається в сценічному просторі за допомогою взаємодії тіла, голосу, звуку, ритму й образу. У цьому контексті танець виконує особливу роль — як елемент сценічної мови, що володіє потужним емоційним і композиційним

потенціалом. Згідно з підходами, викладеними в «Теорії та методиці народно-сценічного танцю» Ніни Лісовської, танець є самодостатнім виразним засобом, який у театральному середовищі здатен замінити або доповнити словесну дію, розкрити внутрішні стани персонажів та посилити драматургічну динаміку [15]. Авторка наголошує, що танець не повинен сприйматися лише як інтермедія між сценами — він має власну функцію і логіку в загальній структурі вистави. Його роль порівнянна з роллю музики, світла чи сценографії — як частини єдиного художнього полотна.

Теоретичні основи театру як єдності дій, звуків, жестів і простору були розвинені й у західному театрознавстві. Так, у роботі «Theatre and Phenomenology» David Johnston розглядає театр як феномен тілесної присутності, в якому танець виступає не просто рухом, а формою втілення ідеї через тіло актора. Johnston акцентує увагу на тому, що в сценічному мистецтві тіло несе значення саме через свій рух, позу, ритм — тобто танець є однією з форм семіотичного функціонування театру [24].

У практиці українського театру, особливо в жанрах музично-драматичного й народного театру, танець історично був невіддільною частиною сценічного дійства. Як зазначає Євген Зайцев у праці «Основи народно-сценічного танцю», ще з початку ХХ століття українські хореографи прагнули не лише включити танець у виставу, а й надати йому драматургічного значення. Сценічна хореографія почала виконувати не лише декоративну, а й структурну функцію — створювати ритм, змінювати атмосферу, виявляти емоції [16].

Історичний розвиток театрального мистецтва тісно пов'язаний з танцем, який від самих витоків виступав основним засобом вираження емоцій, ритуалу та драматургії. У первісних культурах танець був частиною сакральних обрядів, у яких не існувало розмежування між дією, словом і рухом — усе це складало єдину форму колективного сценічного ритуалу. Саме таку роль танцю в архаїчних суспільствах описує Ольга Щолокова, акцентуючи на його функції як засобу відтворення колективного досвіду,

моделювання взаємин між людиною й світом [17]. У період античності танець увійшов до театру як один із основних виразних засобів, особливо в межах трагедії та сатиричної драми. Рух і ритм хору в грецькому театрі були не просто супроводом, а активною частиною драматичної дії. В епоху середньовіччя, незважаючи на церковні обмеження, танець зберіг свою присутність у формі релігійних драм, містерій і народних вистав, поступово повертаючись у публічний простір сцени.

З переходом до доби Відродження та Бароко роль танцю в театрі починає стрімко зростати. Саме в цей період формуються основи професійної театральної хореографії. З'являються балети, пантоміми, маски, а також перші спроби сценічної постановки народних танців у структурі театрального твору. Народний танець адаптується до вимог сцени, зберігаючи характерні етнічні риси, але набуваючи нової театральної форми.

На українських теренах процес формування сценічного народного танцю в театрі почав активно розвиватися на зламі XIX–XX століть. Василь Верховинець у своїй класичній праці «Теорія українського народного танцю» розглядав не лише структуру й техніку автентичного руху, а й шляхи його художнього переосмислення на сцені [19]. Він першим запропонував поняття «театралізованого фольклору» як форми, у якій народний танець не лише репрезентується, але й активно взаємодіє з драматичним змістом постановки. Цей напрям підтримала і Світлана Васірук, яка досліджувала історико-побутовий танець як проміжну форму між народною автентикою та професійною сценічною хореографією. Вона підкреслює, що побутовий танець, відтворений у виставах, стає важливим джерелом етнографічної правди, але при цьому потребує хореографічного редагування, щоби функціонувати в сценічному середовищі [18].

У другій половині XX століття розвиток театру супроводжується ще тіснішою взаємодією між хореографією та драматургією. З'являються нові жанри — хореодрама, музична драма, танцювальний театр — у яких танець не просто ілюструє дію, а й створює її. Як зазначають Євген Зайцев і Юрій

Колесниченко, саме в цей період народно-сценічний танець стає повноправною формою театрального висловлювання, яка володіє власною драматургією, темпоритмом, мізансценами [16].

У структурі музично-драматичної вистави народний танець виконує не лише естетичну або ритмічну роль, а є важливим елементом драматургії, здатним формувати сюжет, характери та загальний сценічний простір. Його присутність у виставі є не випадковим включенням «фольклорного колориту», а продуманим режисерським інструментом, що має глибоке смислове навантаження. Як підкреслює Ніна Лісовська, народний танець у межах театральної дії здатен виконувати кілька функцій одночасно: посилювати конфлікт, візуалізувати тему вистави, вводити глядача в емоційний стан, необхідний для сприйняття подій [15]. Вона розглядає сценічну хореографію як мову жестів, що має власну граматику й лексику, адекватну для вираження складних емоційних, культурних та соціальних сенсів. На її думку, народно-сценічний танець у виставі перетворюється з ілюстративного фрагмента на повноцінний засіб сценічної виразності.

У контексті української сцени одним із ключових аспектів функціонування танцю є його здатність відтворювати етнічну атмосферу та ментальні риси персонажів. Катерина Омеляненко у статті «Танець як мистецький код української опери» вказує, що в українському музичному театрі народна хореографія часто виконує функцію етнокоду — вона задає простір, у якому діють герої, позначає регіон, соціальний прошарок, навіть психоемоційний стан [20]. Наприклад, у постановках опер «Наталка Полтавка» або «Запорожець за Дунаєм» саме танцювальні сцени визначають ритм, настрій і внутрішню логіку сценічного дійства.

Народний танець також здатен виступати як засіб **характеротворення**. За допомогою певних хореографічних прийомів актор може не лише передати настрій, але й розкрити суть персонажа. Наприклад, енергійність рухів, їхня пружність, «приземленість» або навпаки — легкість і плавність — передають риси характеру: силу, замкнутість, волелюбність, ніжність. Цей

підхід активно розробляється в сценічній практиці на основі методик, запропонованих Євгеном Зайцевим та Юрієм Колесниченком, які у своїй праці систематизували основні засоби виразності народного танцю для театру [16].

Танцювальна сцена також виконує **структурну функцію** — вона допомагає логічно розділяти акти, посилює кульмінацію або створює необхідний контраст між сценами. Наприклад, сценічні «вставки» танцю, які на перший погляд не пов'язані з дією, можуть бути композиційним центром вистави — задавати емоційний перелом, створювати паузу для осмислення. Саме в такій функції танець виконує роль музично-драматичного зв'язку між частинами дії.

Народний танець у виставі також часто виступає як форма символічного резюме. Завдяки коротким, але потужним хореографічним образам можна передати ідею або мораль вистави. У таких випадках танець не дублює текст, а резонує з ним, доповнює його візуально й емоційно. Цей ефект особливо важливий у виставах, де домінує музика, а не слово. У сучасному театрі народний танець може поєднуватися з іншими хореографічними системами — балетом, модерном, експериментальною пластикою — але при цьому зберігає свою ідентичність через специфіку руху, фольклорні образи, музичну основу. Така інтеграція створює нову якість сценічного образу, що залишається глибоко культурно вкоріненим.

Однією з основних умов ефективного функціонування танцю в межах театрального простору є його тісна взаємодія з музикою та драматургічною структурою вистави. У театральному мистецтві хореографія не існує ізольовано — вона розгортається в контексті звукового простору, логіки сценічної дії та художньої концепції. Синхронність між танцем і музикою є запорукою створення цілісного сценічного образу, що має емоційний, ритмічний та сюжетний вплив на глядача. Танець у виставі часто функціонує як засіб музично-пластичної драматургії. Його побудова базується на аналізі музичної структури: мелодії, темпу, динаміки, акцентів. Це дозволяє досягти

злагодженості між звуковим і візуальним рядами, що підсилює виразність сцени. Згідно з дослідженнями, танець може вводитися як окремий музичний номер, інтегруватися в загальний композиційний план або функціонувати як ритмічний «міст» між діалогами [21; 22].

У театральному середовищі хореографія бере на себе функцію не лише художнього оформлення, а й побудови логіки сцени. Зміна темпу руху, тривалості пауз, розподілу простору — усе це підпорядковується як музичній партитурі, так і драматургічному напруженню. В окремих випадках, зокрема у музично-драматичних жанрах, танець виконує роль драматичної події, коли рухова дія безпосередньо просуває сюжет.

Сучасна сценічна практика демонструє численні приклади органічного злиття музичного й танцювального ряду в театральній виставі. Це стосується як традиційного народного танцю, так і його стилізованих або гібридних форм. Залучення фольклорної хореографії у сценічне середовище зумовлює необхідність узгодження етнічної ритміки з музичним супроводом, що не завжди ідентичний оригінальному [15; 16]. Хореографія впливає також на ритм вистави — вона може прискорювати або, навпаки, уповільнювати розвиток дії, створювати кульмінаційне напруження або розрядку. Таким чином, вона виконує функцію темпоритмічного управління глядацькою увагою. У танцювальних сценах особливо важливою є точність синхронізації руху з музичним ритмом, що забезпечує сценічну виразність і внутрішню цілісність постановки [21]. У деяких випадках хореографія може існувати в театрі й незалежно від прямої музичної підтримки, спираючись на звукову атмосферу або акторське дихання. Проте найчастіше ефективність танцювального компоненту залежить саме від глибокого музично-драматургічного аналізу та синхронізації дії.

Народний танець, потрапляючи на сцену, змінює свою структуру. Його природна пластика, що в традиційному середовищі виникає в умовах спонтанності, ритуалу чи побутової дії, вимагає композиційного впорядкування. Танцювальні фрази отримують чітке оформлення, рухи —

сценічну геометрію, з'являється логіка мізансцен, ритмічні акценти та візуальні кульмінації [15; 16]. У процесі сценічної трансформації важливу роль відіграє хореографічна техніка. Вона включає не лише знання фольклорних рухів, а й уміння компонувати їх відповідно до музики, драматургії та сценічного темпу. У сценічному варіанті танцю зростає вимога до технічної досконалості, координації, синхронності, що змінює характер виконавства — з емоційно-імпровізаційного на тренований, точний і продуманий [15].

Одним із головних аспектів трансформації є композиційна побудова. У традиційному середовищі танець часто виконується у відкритій формі, без визначеного початку й кінця, тоді як на сцені він вимагає чіткої структури. Цей композиційний перехід, згідно з методикою Ніни Лісовської, є ключем до створення сценічної версії народного танцю, яка зберігає його автентичну основу, але водночас відповідає законам театральної дії [15]. Відбувається зміна у функції танцю. Якщо в традиційному контексті танець часто був частиною ритуалу або засобом комунікації, то на сцені він набуває художньо-естетичного статусу, виступаючи як самостійна драматургічна одиниця. Його функція стає багаторівневою: він ілюструє, розкриває характер, символізує події, підсилює настрій, структурно організовує сценічний простір [16].

Суттєво змінюється також просторово-часовий аспект. У традиції танець виконується в «життєвому» просторі — хаті, подвір'ї, площі — з урахуванням звичної для учасників топографії. Сцена ж обмежує виконавця чітким фронтальним форматом, потребує врахування глядацької перспективи, світла, симетрії. Це змінює як рухову організацію, так і саму логіку взаємодії виконавців між собою [18; 19]. Особливе значення у процесі трансформації має візуальне оформлення: костюм, освітлення, декорації. Костюм у сценічному варіанті не завжди відтворює історичну або етнографічну точність — він адаптується до сценічного стилю, зберігаючи символіку, але набуваючи яскравості, декоративності, читабельності з

відстані. Світло і сценографія, у свою чергу, підсилюють драматичний ефект хореографії, керують сприйняттям глядача [15; 20].

У межах театрального мистецтва танець виступає не лише засобом руху чи естетичним компонентом, а повноцінною знаковою системою, яка функціонує за законами художнього коду. Його структура, ритм, пластика, динаміка — це не просто технічні параметри, а носії змісту, символів і культурних значень. У цьому аспекті танець можна розглядати як семіотичну форму, що на рівні тіла передає метафори, асоціації, ідеї та емоції.

Сценічний танець у театрі набуває образної функції. Через хореографію глядач може «прочитати» абстрактні поняття — страх, радість, конфлікт, смерть, надію — без жодного слова. Рух стає семантичним модулем, а танцівник — носієм художнього змісту, виведеного в тіло. У сценічному просторі танець несе одночасно естетичну, ідеологічну й психологічну інформацію, що формує глядацьке сприйняття [15; 20]. Танець у театрі діє на рівні візуальної поезії. Як і слово в літературі, він має ритмічну організацію, логіку композиції, внутрішню метафоричність. Кожен жест, пауза, напрямок руху — це елемент знакової системи. Саме в такому контексті хореографія виходить за межі суто фізичного і стає мовою, яку глядач «читає» на інтуїтивному рівні. Такий підхід посилюється у виставах, де танець відіграє функцію візуального символу, що збагачує смислову палітру сценічного твору [23].

З точки зору феноменології, тіло танцівника в театрі виступає не як об'єкт, а як активний суб'єкт художнього висловлювання. Воно не лише «виконує» дію, а є носієм присутності, яка викликає емоційний і смисловий резонанс у глядача. У праці David Johnston про феноменологію театру підкреслюється, що тіло в сценічному просторі несе значення самим фактом своєї присутності, руху та взаємодії з простором [24]. Це дає змогу танцю не лише «зображати», а безпосередньо «переживати» сценічну подію. У результаті танець у театрі виконує семіотичну функцію художнього посередника. Він зв'язує глядача з подією, емоцією, ідеєю не через текст, а

через зорове й тілесне сприйняття. Така комунікація надзвичайно ефективна, оскільки діє на підсвідомому, емоційному рівні, формуючи глибше розуміння театральної дії. Саме тому хореографічна мова у театрі часто розглядається як самостійна форма художнього тексту.

Отже, танець у театральному мистецтві виступає не лише засобом сценічної дії, а й повноцінним художнім компонентом, здатним формувати зміст, структуру й емоційний вплив вистави. Його роль виходить за межі декоративної функції — танець стає засобом драматургії, пластичної композиції, символічного мислення та поетичної виразності. Він взаємодіє з музикою, словом, простором і тілом актора, утворюючи єдиний сценічний текст. Сценічна трансформація народного танцю дозволяє адаптувати традиційні форми до театрального середовища, зберігаючи при цьому їхню етнокультурну ідентичність. Через хореографію в театрі передаються не лише рухи, а й історична пам'ять, національний характер, психологічні й моральні коди культури. Сучасна театральна практика підтверджує, що танець може бути не лише фоном, а й структурним ядром вистави.

Таким чином, дослідження місця й ролі танцю в театрі дозволяє глибше зрозуміти механізми сценічної мови, розширити підходи до театрознавчого аналізу та переосмислити потенціал хореографії як засобу сценічного мислення.

1.3. Методологія аналізу сценічного народного танцю у музично-драматичному театрі

Методологічний аналіз сценічного народного танцю в межах музично-драматичного театру спирається на міждисциплінарну теоретичну базу, що включає елементи хореографічної науки, театрознавства, естетики, семіотики та культурології. Театр як форма синтетичного мистецтва вимагає комплексного підходу до аналізу всіх його компонентів, зокрема — хореографії. Народний танець, будучи адаптованим до сцени,

трансформується зі спонтанної або ритуальної практики в структурований сценічний образ, що функціонує в межах художньої системи театру.

Теоретичною основою такого аналізу є розгляд сценічного танцю як автономного знакового простору. Він має власну мову — пластику, ритм, композицію — що дозволяє передавати смисли поза словесним рядом. Цей принцип корелює з театральною семіотикою, де кожен елемент сцени (рух, поза, положення тіла, темп) розглядається як семіотична одиниця. Отже, аналіз сценічного народного танцю має включати розшифрування його знакових функцій: які образи він створює, як їх структурує, які емоційні й культурні значення закладає.

Іншою важливою складовою є естетична основа. Сценічний народний танець не просто передає традиційний рух, а художньо його переосмислює — добирає засоби для узагальнення, стилізації, акцентування. Естетичний підхід дає змогу аналізувати рівень пластичної виразності, гармонійність сценічного малюнка, відповідність між формою й змістом, взаємодію з іншими сценічними компонентами — музикою, текстом, ритмом вистави.

Також необхідно враховувати драматургічний принцип театру. У музично-драматичній виставі танець не існує автономно — він підпорядковується загальній режисерській концепції, композиції та логіці сценічного розвитку. Відповідно, методологія аналізу має включати розгляд функцій танцю в контексті сюжету: чи виконує він роль експозиції, чи контрасту, чи є кульмінаційною точкою, чи слугує розрядкою або структурним переходом. У цьому аспекті важливо враховувати принципи хореодраматургії як моделі аналізу сценічної хореографії в театральному творі. Важливо також осмислювати сценічний народний танець як елемент культурної комунікації. Він не лише відтворює, а й транслює національні коди, ментальні структури, емоційні матриці. Цей аспект формує підґрунтя для культурологічного аналізу — через танець театр звертається до колективної пам'яті, локальної ідентичності, архетипів.

Аналіз сценічного народного танцю в музично-драматичному театрі потребує конкретних інструментів, які дозволяють вивчати як зовнішні, так і внутрішні властивості хореографічного компонента вистави. Такий аналіз повинен бути багаторівневим: від візуального сприйняття до структурного розбору композиції, від пластичного коду до культурного контексту. Аналітичні інструменти мають забезпечити можливість фахового, системного і порівняльного підходу до сценічного танцю.

Першим і базовим інструментом є структурно-композиційний аналіз. Він дозволяє розглядати сценічний танець як цілісну систему, що включає вступ, розвиток, кульмінацію, фінал. Тут досліджуються схема рухів, взаємодія виконавців, ритмічні акценти, повторюваність та варіативність фігур. Композиційна структура танцю аналізується за типом побудови: симетрична, асиметрична, радіальна, фронтальна, з поступовим розвитком чи контрастною подачею.

Другим інструментом є пластико-динамічний аналіз, що зосереджується на якості руху: його характері, темпі, напрузі, імпульсі, амплітуді. Цей рівень вивчає виразні особливості хореографії: м'якість чи жорсткість ліній, плавність чи уривчастість, вертикальність чи горизонтальність руху. Через ці характеристики можна визначити емоційне навантаження сцени, психофізичний стан персонажів, загальний стиль постановки.

Наступним важливим інструментом є семіотичний аналіз, який розглядає танець як систему знаків. Тут досліджується значення кожного жесту, пози, послідовності дії у зв'язку з театральною ситуацією. Жестові коди народного танцю часто є культурно маркованими, а в сценічному варіанті — ще й навмисно підкресленими або стилізованими. Важливо встановити, як танець комунікує з глядачем, які символи транслює, які архетипи активує.

Четвертий інструмент — інтерпретаційний аналіз, який вивчає значення танцю в контексті всієї вистави. Його мета — виявити функцію

танцю в сценічному творі: як він впливає на сюжет, як взаємодіє з персонажами, як кореспондує з музикою, текстом, світлом. Тут також розглядається режисерське бачення хореографії як частини загальної постановчої концепції.

П'ятий інструмент — контекстуальний аналіз, який враховує історичні, етнографічні та культурні умови, з яких походить народний танець, і як вони були адаптовані до сцени. Це дозволяє оцінити ступінь збереження автентики, трансформаційні механізми, рівень стилізації та відповідність сценічної версії джерельному матеріалу.

Аналіз сценічного народного танцю в межах музично-драматичного театру передбачає поетапну роботу, що забезпечує системний підхід до вивчення хореографії як частини театрального дійства. Першим етапом виступає попереднє ознайомлення з виставою, її композицією, режисерською концепцією, музичним супроводом, а також конкретною роллю танцю в загальній сценічній структурі. Це дає змогу визначити контекст, у якому функціонує танець. Другий етап полягає у формально-композиційному аналізі: досліджується структура хореографії, її побудова, просторові малюнки, темп, ритмічні акценти, пластичне вирішення. Також розглядається взаємодія танцю з іншими сценічними елементами — акторами, музикою, світлом, декорацією. На третьому етапі здійснюється функціональний аналіз, у межах якого визначається драматургічна роль танцю: чи є він експозиційним, кульмінаційним, символічним або розвантажувальним фрагментом. Четвертим етапом є семіотичний та інтерпретаційний розгляд: встановлюється, які образи створює танець, які культурні або емоційні коди він передає, як він сприймається в контексті театрального тексту. Завершальним етапом виступає оцінка ефективності хореографічного рішення з погляду цілісності сценічного образу — наскільки танець є інтегрованим, виразним і концептуально виправданим.

Розроблена методологія аналізу сценічного народного танцю в музично-драматичному театрі має практичну цінність у кількох основних

сферах. Насамперед вона є необхідною в театрознавстві для системної оцінки хореографічного компоненту вистави. Завдяки комплексному підходу, що охоплює композиційний, пластичний, семіотичний і драматургічний аналіз, методика дозволяє досліджувати не лише зовнішню форму танцю, а й його змістову роль у театральному творі. Також ця методологія є актуальною для професійної хореографічної практики, зокрема в освітньому процесі. Вона дає змогу викладачам і студентам структуровано підходити до розбору сценічної хореографії, виявляти її особливості, аналізувати функції, оцінювати ефективність композиційних рішень. У творчій діяльності режисерів, балетмейстерів, педагогів така схема аналізу може бути корисною при створенні нових постановок або адаптації традиційного танцю до сценічних умов.

У культурологічному та мистецтвознавчому контексті методика дозволяє досліджувати сценічний народний танець як частину культурної пам'яті, засіб комунікації, репрезентацію національної ідентичності. Таким чином, її застосування сприяє збереженню й осмисленню хореографічної спадщини в умовах сучасного театру.

Отже, аналіз сценічного народного танцю в музично-драматичному театрі потребує цілісної методологічної основи, яка дозволяє розглядати хореографію не як допоміжний елемент вистави, а як повноцінну художню систему. У сценічному просторі народний танець втрачає свою побутову або ритуальну функцію і трансформується у засіб вираження драматургії, настрою, характеру, простору і часу. Його структура, пластика, ритм і зміст формуються відповідно до вимог театру, тому аналіз цього явища має базуватися на міждисциплінарному підході. Запропонована методологія включає кілька рівнів: формально-композиційний, пластичний, семіотичний, функціональний та інтерпретаційний. У поєднанні вони дозволяють виявити, як хореографія організована, як вона працює в межах вистави, які сенси закладено в рух і як це сприймається глядачем. Етапність аналізу забезпечує системність дослідження. Отримані аналітичні результати можуть бути

застосовані в театрознавстві, хореографічній освіті, практиці режисури та балетмейстерської роботи. Методологія дає змогу осмислено зберігати та переосмислювати народний танець у сценічному форматі, не втрачаючи його культурного кореня.

РОЗДІЛ 2. НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

2.1. Історико-культурний контекст розвитку українського театру

Формування українського театру як соціокультурного явища має глибоке історичне підґрунтя, тісно пов'язане з традиційною народною культурою. Задовго до виникнення професійної сцени в українському середовищі існували виразні форми драматизації — ритуальні, обрядові, ігрові — які містили в собі ознаки театральної дії. Саме в них слід шукати джерела української театральності, яка не була запозиченою, а виростала з власної етнокультурної основи [25,31,42].

Найдавнішими проявами театрального мислення були сезонні обрядові практики — веснянки, купальські ігри, колядки, щедрівки, обжинки. Вони містили чітку сюжетну побудову, розподіл ролей, діалоги, маскування, спів, танець і символічні дії. Особливо яскраво театралізованість проявлялася у весняних закликаннях природи, де виконувалися хороводи з рухами, що передавали зміст — це була первісна форма сценічного жесту [26,31]. Також в обрядах часто використовувалися реквізити (вінки, гілки, солом'яні фігури), які виконували функцію символів — своєрідних «сценічних» знаків [36,35].

Не менш важливим джерелом театральної культури був вертеп — пересувний ляльковий театр, який виник у XVII–XVIII ст., але був поширений і в ХІХ столітті. Вертеп складався з двох частин: сакральної (євангельська історія) та світської, у якій представлені сцени з народного побуту, часто сатиричного характеру. Тут також застосовувалася музика, спів, ритм, а діалоги відображали живу народну мову. Саме через вертеп у народній уяві сформувався зв'язок між театром і життям, сакральним і буденним [60,43]. Важливим чинником у формуванні української театральності була шкільна драма. Вона поширювалася в братських школах і

колегіумах у XVII–XVIII століттях, але її вплив зберігався й у XIX ст. Вистави, що виконувалися учнями, мали морально-повчальний зміст, структуру з прологом, діалогами, хором. І хоча їх тексти часто були латинською чи староукраїнською мовами, саме вони формували традицію акторської гри, сценічного мовлення й публічного виступу [60,44].

Значну роль у театралізації культури відігравали й лірники та кобзарі — носії усної традиції, що поєднували елементи епосу, драми й живого виконання. Їхні виступи мали сценічну структуру, включали діалог з публікою, візуальні жести, інтонаційну драматургію. У цьому контексті народний спів і танець виступали як складники архаїчної театральності, що підготували ґрунт для появи організованого театру [42,35]. Усі ці форми — обрядовість, вертеп, шкільна драма, епічне виконання — сформували специфічний культурний ґрунт, на якому в XIX столітті постала українська сценічна традиція. Їхня значущість полягає не лише в тому, що вони передували професійному театру, а в тому, що вони заклали основи для національної стилістики, пластики, ритміки, інтонаційної виразності, які пізніше стали характерними рисами українського музично-драматичного мистецтва [26,32,41].

Розвиток українського театру у XIX столітті відбувався в умовах колоніального тиску з боку двох імперій — Російської та Австро-Угорської. Ці режими запроваджували суворий контроль над національною культурою, що безпосередньо вплинуло на становлення українського сценічного мистецтва. Особливо відчутною була ситуація в Наддніпрянській Україні, яка перебувала під владою Російської імперії, де всі форми публічного вжитку української мови та культурного самовираження підлягали цензурі, обмеженням і політичному контролю [28,47].

Цензурні утиски стали визначальною ознакою театрального процесу в середині та другій половині XIX століття. Після Валуєвського циркуляра 1863 року й Емського указу 1876 року будь-яке вживання української мови на сцені фактично заборонялося. Театральні трупі змушені були або

переходити на російську, або маскувати український елемент в оформленні й музиці [28,46]. Попри це, український театр не зник, а, навпаки, активізувався як форма культурного спротиву — через символіку, інтонацію, міміку, пластичні жести, які зберігали національний код навіть за відсутності прямого мовного вираження [49,50]. Паралельно, в Західній Україні, яка перебувала під владою Австро-Угорщини, ситуація була дещо ліберальнішою. Тут українські театральні колективи, хоч і стикалися з домінуванням польської мови та культури, мали відносно більше можливостей для сценічної діяльності. У Львові, Станіславі, Чернівцях діяли аматорські гуртки, які ставили вистави українською мовою, часто на основі народної драматургії або перекладів [47,60].

Соціально-економічні чинники також впливали на театральний процес. Брак постійних сцен, нестабільне фінансування, залежність від приватних меценатів — усе це формувало специфіку пересувного театру, який здобув популярність у другій половині XIX століття. Саме ця форма дозволяла донести театральне мистецтво до сільського глядача, обходячи заборони й водночас зберігаючи живий контакт із публікою [43,59]. Український театр у цей період також став майданчиком для обговорення суспільно важливих тем — історичної пам'яті, становища селянства, проблем освіти, гідності й національної самосвідомості. Завдяки силі художнього образу й емоційній мові сцени, він виконував не лише естетичну, а й глибоко просвітницьку функцію, ставши важливою формою комунікації між інтелігенцією та народом [45,50,52].

Розвиток українського театру у XIX столітті значною мірою був пов'язаний з діяльністю аматорських гуртків і поміщицьких ініціатив. У період, коли офіційна підтримка української культури була відсутня, саме ці осередки стали фундаментом для збереження й розвитку національного театального мистецтва. Найбільш яскравим прикладом стала діяльність кріпацьких та шляхетських театрів у маєтках освічених дворян, які виступали меценатами та ініціаторами сценічної практики [60,29].

Одним із перших і найвідоміших був театр у селі Кибинці, створений завдяки підтримці В. Гоголя-Яновського. Театр функціонував на основі кріпацької трупи, однак репертуар містив україномовні постановки, зокрема за мотивами народних сюжетів. Подібні трупи діяли також у Сорочинцях, Качанівці, Спиридоновій Буді, де за ініціативи місцевої шляхти, як-от Трощинського чи Тарновського, створювались невеликі театральні колективи з сільських виконавців [60,33,41]. Такі театри мали подвійне значення: з одного боку — просвітницьке, оскільки привчали глядача до сценічної культури; з іншого — творче, бо давали можливість акторській грі розвиватися в умовах, де не існувало ще професійної школи. Зазвичай ці вистави супроводжувались музикою, співами й танцями, що надавало їм яскраво вираженої синкретичної природи. Народні пісні й танці активно інтегрувались у вистави, зберігаючи фольклорний код навіть у стилізованій формі [25,31,35].

Особливістю аматорських труп було й те, що вони часто використовували адаптовані тексти — зокрема уривки з «Наталки Полтавки» Івана Котляревського, або сценки з творів Г. Квітки-Основ'яненка. Це не лише популяризувало українську драматургію, а й формувало мовне середовище сцени, яке протистояло русифікованому культурному простору [46,48]. Поступово з аматорських осередків почала формуватися професійна сцена. У середині XIX століття виникають так звані «народні гуртки», які, хоча й не мали фіксованого місця, активно гастролювали в селах і містечках, несучи театральне слово до широкої аудиторії. Саме в цьому середовищі зростали майбутні професійні актори та режисери, зокрема ті, хто пізніше сформував основу трупи Кропивницького та Старицького [60,28]. Значною підтримкою для театру стали меценати й інтелігенція. Освічені землевласники не лише фінансували вистави, а й долучалися до сценічної діяльності — писали п'єси, виконували ролі, запрошували музикантів. Вони розуміли театр як засіб підвищення культурного рівня громади та формування національної свідомості [33,36].

Формування українського театру як цілісної культурної системи у ХІХ столітті було неможливим без розвитку драматургії, яка стала основним джерелом змісту, стилістики та ідентичності національної сцени. Саме драматургія забезпечила театрові не лише мовну й тематичну основу, а й художню цілісність, що дозволила театру перейти з аматорського рівня до повноцінного професійного мистецтва. Першим етапом становлення української драматургії слід вважати творчість Івана Котляревського. Його п'єси, зокрема «Наталка Полтавка» (1819 р.) і «Москаль-чарівник», стали не просто зразками театральної літератури, а фундаментом майбутньої національної сцени. Саме Котляревський уперше вивів на сцену живу народну мову, побутові реалії, звичаї та характери, зробивши українця не об'єктом, а суб'єктом дії [46]. Його драматургія синтезувала фольклор, етнографію й класицистичну композицію, створивши модель, на якій базувалося все подальше сценічне мислення [60].

Не менш важливою постаттю став Григорій Квітка-Основ'яненко. Його п'єси «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» наповнили українську сцену морально-психологічними конфліктами, соціальною сатирою та побутовим реалізмом. Саме в творчості Квітки з'являється художній тип українця як носія гідності, гумору й людської глибини, а не лише етнографічного анекдоту [48]. Це заклало підґрунтя для подальшого розвитку складних образів у драматургії І. Карпенка-Карого та М. Старицького.

Українська драматургія ХІХ століття від самого початку поєднувала в собі риси сценічної емоційності й публіцистичної спрямованості. Через мову, тему, діалоги вона виконувала не лише мистецьку функцію, а й культурно-політичну — стверджувала національну самобутність в умовах політичної та мовної заборони [49,32]. П'єси українських авторів часто обиралися для аматорських вистав не випадково: глядач упізнавав у персонажах себе, свій побут, проблеми, рідну мову — це був акт глибокої ідентифікації з культурою, яку забороняли на державному рівні [45].

У розвитку української драматургії особливу роль відіграли традиції фольклору, які органічно впліталися в текстову тканину вистав. Використання народної пісні, прислів'їв, приказок, навіть структурна побудова сцен — все це мало фольклорне походження. Вистави не рідко завершувалися масовими сценами з танцями та співами, де глядач ставав емоційно включеним у дію [26,25,35]. Водночас драматургія сприяла розвитку театральної мови як художньої системи. Сценічна мова українського театру формувалася саме через тексти п'єс — вона мала бути доступною, природною, але виразною й ритмічною. Це також сприяло формуванню акторської школи — мовна виразність, дикція, інтонаційна пластика стали основою виконавської майстерності в умовах відсутності офіційної театральної освіти [37,38]. Поява української драматургії не лише дала театру художній матеріал, а й створила модель національного героїзму, морального вибору, соціального протесту. Саме на основі п'єс Котляревського, Квітки, а згодом Старицького й Карпенка-Карого, було сформовано ядро національного театру, здатного говорити про українське життя зсередини, а не крізь колоніальні шаблони [54,60].

У другій половині XIX століття в українському театральному житті відбувається докорінна трансформація — аматорські ініціативи та поміщицькі театри поступово змінюються на професійні мандрівні трупи. Цей процес був не лише наслідком зростання попиту на українське сценічне мистецтво, але й реакцією на політичні та економічні обмеження, які не дозволяли створювати постійні театри з фіксованим місцем перебування [60,28]. Мандрівні трупи, що почали активно гастролювати територією Східної та Західної України, стали основною формою збереження й поширення української сцени. Вони виступали в містах, селах, у приміщеннях народних шкіл, церков, заїжджих дворах, ярмаркових майданах. Таким чином, театр охоплював не лише освічену публіку, а й селянство, яке рідко мало доступ до художньої культури [43,59].

Формування повноцінної театральної інституції відбулося завдяки діяльності корифеїв українського театру — Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Панаса Саксаганського, Марії Заньковецької, Івана Карпенка-Карого. Вони не лише створили стійкі творчі колективи, а й заклали підвалини акторської школи, хореографічної підготовки, сценічної етики та репертуарної політики [60,28]. Професійні трупи мали сувору структуру: актори отримували оплату, існувала система розподілу ролей, режисерський контроль, репетиційний процес. Репертуар складався переважно з українських п'єс — творів Котляревського, Квітки-Основ'яненка, а згодом і Карпенка-Карого, Старицького. Поступово до нього додавалися переклади класиків європейської драматургії, адаптовані під національний контекст [54,46]. Важливо підкреслити, що мандрівний характер театру не був ознакою хаотичності — навпаки, саме ця форма дозволила розширити театральну аудиторію, уникати прямої цензури та мобілізувати громади навколо культурної події. Театр ставав майданчиком не лише для розваги, а й для дискусій, морального самоствердження, формування національної свідомості [49,51].

Фінансову підтримку мандрівним трупам часто надавали меценати, місцеві громади, освітні товариства. У цьому контексті театр став частиною ширшого культурно-просвітницького руху, пов'язаного з діяльністю «Просвіти», педагогічних колективів, літературних гуртків [50,56]. Окрему увагу варто приділити формуванню постійних сценічних просторів. Наприкінці XIX століття в деяких містах України почали з'являтися стаціонарні українські театри, хоча й часто під виглядом «публічних зал» чи «культурно-освітніх клубів». Це було важливим кроком у процесі інституціоналізації української сцени. У Львові, Харкові, Чернігові, Полтаві з'являлися приміщення, де трупи виступали регулярно, створюючи тяглість театральної традиції [60,43].

У другій половині XIX століття розвиток українського театру дедалі більше перебував під впливом європейських театральних тенденцій. І хоча

імперська політика сприяла ізоляції українського культурного простору, театральне середовище поступово долало ці бар'єри, засвоюючи нові художні ідеї, сценічні прийоми й естетичні напрями, що активно розвивалися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії, Італії [54,57].

Насамперед йдеться про впровадження принципів реалізму як провідного напрямку сценічного мистецтва другої половини століття. Українські драматурги — І. Карпенко-Карий, М. Старицький — послідовно запроваджували естетику соціально-психологічного театру, де сюжет будувався на внутрішніх конфліктах, правдивому зображенні побуту, глибокому психологізмі діалогу й дії [52,60]. Їхні вистави стали відповіддю на модерні європейські тенденції — від Антона Чехова до Генріка Ібсена, хоч і збереженням національного контексту.

Паралельно в українському театральному просторі виявлялися риси романтизму, що черпалися як із європейської літератури (Гете, Шіллер, Байрон), так і з власного фольклорно-історичного ґрунту. Героїчні постаті, теми козацтва, морального вибору, патріотизму стали основою для ряду вистав, які поєднували народну основу з високими романтичними сюжетами [44,55]. Помітним був також вплив польської театральної культури — особливо в Галичині, де польські сцени мали вагому присутність. Саме через контакти з польськими режисерами та критиками українські митці знайомилися з техніками режисури, сценографії, театральної організації. Так, діяльність театру Соловйова, Ігнатовича, Залеського містила ознаки театру художньої реформи — структурованість репетиційного процесу, робота над ансамблем, ансамблева культура гри [53,57].

Технічне оновлення театральної сцени — використання нових типів освітлення, сценічної механіки, штор, завіс, трюкових елементів — також сприяло модернізації українського театру. Театри пристосовувалися до гастрольних умов, водночас удосконалюючи мобільну сценографію, яка вражала навіть у найпростішому сільському клубі [43,60]. Українські трупи не залишались осторонь і таких європейських інновацій, як режисерський

театр. Замість простої демонстрації п'єси починає з'являтися сценічна концепція — режисерська інтерпретація тексту, візуальний стиль, узгодженість між мізансценами, музикою, костюмом. У цьому напрямі виділялася діяльність М. Старицького, який надавав великого значення цілісності вистави як художнього твору [60,52].

Модернізація театру також проявилася в розширенні репертуару. Поряд з класичною українською драматургією почали ставитися твори зарубіжних авторів: Шекспіра, Мольєра, Гоголя, Островського — в українських перекладах або адаптаціях. Це не лише збагачувало акторську техніку, а й сприяло створенню сценічної мови, здатної передавати широке коло тем і жанрів [46,54]. Поступове запровадження нових освітніх і методичних підходів також слугувало вектором модернізації. У театральних колективах, що існували при педагогічних та мистецьких інституціях, зростало значення сценічної підготовки, з'являлися основи хореографічної дисципліни, вокального тренування, логіки емоційної дії. Все це наближало український театр до професійних європейських стандартів [31,36].

Хореографія, зокрема народна, була невід'ємною складовою українського театру XIX століття. Її присутність у виставах не зводилась лише до декоративної функції — танець виконував роль смислової, ритмічної та емоційної складової сценічної дії. У культурному контексті того часу народна хореографія виступала важливим засобом збереження етнічної ідентичності, а в театральній практиці — художнім інструментом, що поєднував елементи фольклору, музики та пластики [25,26,31]. Перші вистави, зокрема «Наталка Полтавка» І. Котляревського, вже містили танцювальні фрагменти, які не лише передавали настрій, а й ілюстрували народні традиції, соціальні моделі, національний характер героїв. Танцювальні сцени були логічно вплетені у структуру п'єси, завершували дії або служили переходами між ними. У цьому відображалось синкретичне мислення, вкорінене у фольклорі, де спів, слово і рух завжди співіснували [25,42,35].

На відміну від академічного балету, народний танець на сцені подавався як живий елемент культури, зі збереженням характерної лексики, ритму, динаміки, навіть сценічного одягу. Проте з часом відбувалася поступова сценізація й стилізація: хореографи пристосовували рухи до умов сцени, зберігаючи при цьому традиційні мотиви — козачок, гопак, аркан тощо [26,27,30]. Особливо активно народний танець використовувався в мандрівних трупах. В умовах гастролей, коли глядацька аудиторія була переважно селянською, хореографічна складова вистави виконувала не тільки естетичну, а й комунікативну функцію. Вона викликала емоційне співпереживання, розряджала драматичну напругу або навпаки — акцентувала на кульмінації сценічної дії [41,31,36].

Роль хореографії особливо зросла в контексті вистав за народними сюжетами, де танець не був просто вставним номером, а частиною сюжетної дії. Наприклад, у виставах з сільського життя — таких як «Назар Стодоля» або «Сватання на Гончарівці» — танець виступав маркером обрядовості, фоном для важливих подій (свят, весіль, вечорниць) [48,46,37]. Деякі театральні діячі вже в другій половині XIX ст. почали усвідомлювати необхідність професіоналізації сценічного танцю на основі фольклору. Виникали перші підходи до навчання танцю в театральних трупах — через індивідуальне наставництво або узагальнення рухів у сценічну хореографічну партитуру. Це дозволяло створювати більш цілісні вистави з ритмічною організацією, де танець підпорядковувався драматургії, а не виконував лише вставну функцію [33,34]. Також важливо відзначити, що через хореографію на сцену переносилися регіональні особливості української культури. Рухи, темп, музика, навіть характер виконання танців відрізнялися в залежності від локального походження — це давало змогу театру зберігати культурну мапу України, попри централізовану русифікаторську політику [41,42].

Отже, розвиток українського театру у XIX столітті був зумовлений складною взаємодією внутрішніх культурних процесів та зовнішнього

імперського тиску. Театральна традиція формувалася на глибинному фольклорному ґрунті: народна обрядовість, вертеп, шкільна драма стали підвалинами сценічної практики. Соціально-політичні умови, зокрема заборона української мови та цензура, лише зміцнили позиції театру як простору культурного спротиву й національного самоусвідомлення. Кріпацькі театри, аматорські гуртки, мандрівні трупи стали основою української сцени, а постаті Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Кропивницького і Старицького — рушіями театрального руху. Українська драматургія виконала ключову роль у становленні змістовної, мовної та ідеологічної основи національного театру. Не менш важливою була хореографічна складова, що поєднувала народну пластичну традицію з театральною дією. Європейські культурні впливи, адаптовані до українських реалій, сприяли модернізації театру, зокрема його технічній, режисерській та естетичній структурі. Театр ХІХ століття став не лише мистецькою формою, а й важливим інструментом збереження української культури в умовах політичного тиску.

2.2. Використання елементів народного танцю в класичних театральних постановках

У ХІХ столітті український театр розвивався як багатокомпонентне мистецтво, що поєднувало слово, звук, рух і образ. У цьому контексті народний танець не лише зберігав ритуальну та емоційну функцію, властиву йому у традиційній культурі, а й поступово набував сценічного характеру. Включення танцювальних фрагментів до театральних постановок стало не епізодичним явищем, а стабільною практикою, яка впливала на естетику сцени, ритміку вистави, драматургічну побудову й глядацьке сприйняття.

Класичні українські п'єси ХІХ століття — від Котляревського до Карпенка-Карого — активно залучали елементи народної хореографії. Танці виконували не лише декоративну чи музичну функцію, а були важливою

частиною сценічної дії. Їх використання дозволяло акцентувати на побутових, обрядових або характерологічних рисах персонажів, забезпечуючи автентичність і глибину сценічного середовища. Саме в театрі танець уперше почав набувати сценічної цілісності: його почали підпорядковувати драматургії, обирати тип руху відповідно до характеру дії, формувати виразну композицію. Це стало основою для майбутнього жанру народно-сценічного танцю, який остаточно оформився вже у ХХ столітті, але свої витoki безпосередньо пов'язує з театром ХІХ століття. Отже, важливо розглянути, як саме хореографічні елементи були вплетені в структуру класичних вистав, яку функцію виконували та який внесок зробили у формування українського національного сценічного стилю.

Поява хореографічних елементів у структурі українських театральних вистав ХІХ століття була цілком закономірною, адже театральна культура формувалася на основі народної обрядовості, де рух, спів, жест і танець становили нероздільну єдність. Танцювальні елементи здавна були частиною вертепів, шкільних драм, сільських видовищ, і саме через них поступово трансформувались у повноцінний інструмент сценічного вираження.

Традиція вертепу, хоча й зосереджувалась на ляльковому виконанні, часто супроводжувалась живим співом, музикою, а в окремих випадках — танцювальними вставками у світській частині дійства. Це створювало певну модель сценічного ритму та композиційної побудови, яка пізніше відтворювалась у реалістичних виставах. Аналогічно, у шкільних драмах братських шкіл були поширені хорові частини, які супроводжувалися ритмічним рухом, що також наближалось до танцю [60]. Окрему роль відіграли народні ярмаркові видовища, де пісня й танець виступали як головні носії емоційного настрою. Саме на ярмарках формувався перший досвід сприйняття хореографії як видовищного і водночас комунікативного елементу. Ця традиція згодом увійшла до народно-побутових сценічних композицій — зокрема, в театральних постановках про весілля, вечорниці, обжинки тощо [26,42]. Із розвитком аматорських і кріпацьких труп, театр

дедалі більше звертався до фольклорних джерел. У виставах починають з'являтися цілісні танцювальні епізоди, побудовані не на спонтанному русі, а на впізнаваній народній лексиці — гопаку, козачку, аркану, поліських хороводах. Це було важливо як для глядача, який впізнавав себе у сценічних образах, так і для акторів, які ще не мали професійної балетної підготовки, але володіли побутовою пластикою [27,36,41].

Використання народного танцю в класичних театральних постановках XIX століття було не лише художнім прийомом, а повноцінною частиною сценічного тексту. Вже у творах Івана Котляревського спостерігається цілеспрямоване залучення елементів хореографії як інструменту автентичності, ритмізації вистави та розкриття національного характеру персонажів. У «Наталці Полтавці» (1819 р.) танець не є самодостатнім номером — він входить у структуру сцен як частина побутової дійсності. За свідченням Ростислава Пилипчука, перші постановки твору супроводжувались хореографічними вставками, що підкреслювали святковість, емоційний стан героїв і локальний колорит [60].

Аналогічно в п'єсах Григорія Квітки-Основ'яненка — «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» — хореографія функціонує як частина сільського соціального життя. Танці вплетено в сцени вечорниць, святкувань, ярмарку. У цих виставах народний танець виступав засобом створення атмосфери, ритмічного контрасту й формування характерів. Парні танці та хороводи не лише заповнювали простір між діалогами, а й мали психологічне навантаження: через пластику актори демонстрували настрій, соціальну роль, взаємини між героями [46,48].

Михайло Старицький розвинув традицію сценічної хореографії до рівня усвідомленого режисерського прийому. У його постановках, зокрема в «Ой не ходи, Грицю», «Талані», «Циганці Азі» хореографічні фрагменти мали цілісну композиційну логіку, узгоджену з музикою й драматургією сцени. Вони виконували не лише ілюстративну, а й образну функцію, передаючи динаміку дії без слів. У цьому відбувалося поступове наближення

до сучасного розуміння сценічного танцю — як засобу смислового навантаження, а не лише етнографічного жесту [60,44]. Показово, що в театрах корифеїв (Кропивницький, Садовська, Саксаганський) хореографія використовувалась систематично. У спектаклях було відведено чітке місце танцю — він репетирувався окремо, з урахуванням ритміки, темпу, взаємодії з музикою. Такі сцени включали як побутові танці (козачок, гопак), так і стилізовані фольклорні композиції, що відтворювали сценічну версію обряду [25,26].

У театральному просторі XIX століття народний танець виконував низку важливих функцій, що виходили далеко за межі естетичного або декоративного значення. Його присутність у виставах мала змістову, символічну, ритмічну та навіть ідеологічну природу. Через танець на сцені виявлялися характер, соціальний статус, настрій, обрядовий контекст і — що особливо важливо — національний зміст. Першою функцією хореографії була етнографічна — танець подавався як маркер конкретного соціального або регіонального середовища. Так, включення полтавського козачка, волинських коломийок чи буковинських парних танців одразу сигналізувало глядачеві культурну належність героїв та середовища дії. Такий прийом активно використовувався в репертуарі труп Кропивницького та Садовської [60,26].

Другою — психологічна. Танцювальні сцени часто передавали внутрішній стан персонажів, коли слова вже були зайвими. Веселі колективні танці слугували ознакою єдності, радості, святкового настрою, тоді як повільні, статичні рухи могли позначати тугу або драматичне напруження. У цьому аспекті танець слугував еквівалентом монологу, передаючи стан через рух [27,41]. Третьою — структурна. Танці у виставах часто виконували функцію сценічних «перехідників»: вони об'єднували або розділяли драматичні блоки, створювали ритмічну динаміку всієї вистави. Наприклад, у «Наталці Полтавці» танцювальний фрагмент після побутової сцени забезпечував м'який перехід до ліричної дії [60,25]. Четверта функція —

ідентифікаційна. У ХІХ столітті, коли українська мова й культура зазнавали тиску, театр ставав простором національного самовираження. Танці на сцені допомагали глядачеві впізнавати себе у візуальному образі. Цей механізм був особливо дієвим у селах, де мандрівні трупи представляли постановки, у яких танець був найбільш зрозумілою й емоційно насиченою частиною [31,32], [49]. Остання важлива роль — сценографічна. У виставах, де обмеженість простору не дозволяла створити повноцінні декорації, саме танець формував образ місця дії — вечорниці, весілля, свято врожаю. Танцювальний ансамбль, його побудова, рух у просторі створювали відчуття глибини, структури, живого середовища [36,35].

У театральних постановках ХІХ століття народний танець був репрезентований через цілий спектр форм — від побутових рухів до стилізованих хореографічних композицій. Вибір конкретної форми залежав від змісту сцени, типу персонажів, обрядової або емоційної ситуації, а також від виконавських можливостей трупи. Це породило унікальну сценічну лексику, в якій поєднувалися автентична рухова традиція та театральна виразність. Серед найуживаніших форм — парні танці, що імітували побутову поведінку персонажів. У виставах часто використовувалися варіації козачка, метелиці, краков'яка, які адаптувалися під сценічну площину, але зберігали ритмічну й пластичну суть. Ці танці, як правило, втілювали романтичну або комічну лінію сюжету — флірт, суперництво, залицяння [25,27].

Хороводні побудови використовувалися для створення сцен колективної дії — вечорниць, весіль, свят урожаю. Вони забезпечували синхронний рух на сцені, передаючи емоційну єдність спільноти або символічну дію (наприклад, обрядову круговерть). Характерно, що в таких сценах часто задіявали весь акторський склад, що створювало візуальну напругу й багатоплановість [31,42]. Окрему групу становили ритуальні фрагменти — весільні, поховальні, обжинкові, які інтегрували у сцену фольклорну символіку. Такі вставки потребували точного ритму, знання

традиційного танцювального етикету й відповідної музики. Часто ці сцени супроводжувалися співом, що підкреслювало ритуальність і емоційну глибину моменту [26,36].

У мандрівних трупах розвинулася практика створення ансамблевих танців, які включали змінні формації, переплетення, кругові та фронтальні побудови. Це дозволяло на малому просторі створити ефект масштабної сцени. При цьому зберігалися базові елементи народної танцювальної лексики: притупи, вихиляси, кружляння, підскоки, відомі з традиційних танців [41,30]. Значну увагу приділяли постановці танцю: він не імпровізувався спонтанно, а репетирувався, мав чітко визначену структуру, ритмічну схему та взаємодію з музикою. У роботі з хореографічними фрагментами трупи спиралися або на досвід окремих артистів, знайомих із народними танцями, або на співпрацю з музикантами, які розуміли ритм і форму фольклорної музики [36,37].

У процесі розвитку українського театру XIX століття народний танець зазнав поступової сценічної трансформації: від імпровізаційної побутової дії до формалізованої частини вистави. Цей перехід був не одномоментним, а відбувався поетапно, відповідно до змін у структурі театру, зростання професійних вимог до акторів, а також еволюції глядацького сприйняття.

На ранньому етапі — у 1810–1840-х роках — танцювальні фрагменти були переважно автентичними побутовими вставками, які базувалися на танцях, знайомих акторам із повсякдення. Їх не розробляли спеціально для сцени, не аранжували в музичному сенсі, і вони не мали чіткої композиції. Водночас їхня сила полягала у щирості та впізнаваності: глядач не просто бачив танець, а розпізнавав свою культуру в русі [60,25]. З розширенням труп та ускладненням постановок (особливо в період діяльності М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського) танець став потребувати репетиційної підготовки та елементів режисури. Почала формуватися структура танцювальних сцен: вступ, основна дія, завершення. Рухи адаптувались під сценічний простір, з'являлись партитури, узгоджені з

музикою, а кількість виконавців та формації планувались відповідно до драматургічного задуму [27,30].

Особливо важливим етапом стала поява хореографа (або балетмейстера) як окремої посади або функції в театрі. У більшості випадків цю роль виконував досвідчений артист або музикант, який мав знання фольклорного матеріалу. Його завданням було не просто зібрати танцювальні фрагменти, а перетворити їх на цілісну сценічну дію — з урахуванням простору, ритму, сценічної виразності [36,34]. У цей період також зростає роль музичного супроводу. Танці починають супроводжуватись не тільки народними мелодіями, а й авторськими обробками, пристосованими до ритміки сцени. Композитори, зокрема Микола Лисенко, працювали над тим, щоб музика органічно поєднувалася з драматургією та танцем, створюючи емоційно завершену сцену [44,45]. Зростає й значення візуального компонента танцю: увага до костюмів, ритмічної єдності груп, симетрії побудови. Хореографія перестає бути вставним номером і стає драматургічно значущою частиною вистави. У цей період закладаються основи професійної сценічної хореографії, яка згодом набуде чітких форм у ХХ столітті [26,31].

Народний танець, інтегрований у класичні театральні постановки ХІХ століття, виконував не лише прикладну чи емоційну функцію, а й мав глибоке культурне та художнє значення. Його присутність у виставах стала потужним інструментом формування сценічної стилістики українського театру, закладення візуального національного коду та відображення світоглядних орієнтирів народу. По-перше, через танець театр здійснював візуальне кодування національної ідентичності. У ХІХ столітті, в умовах посиленої русифікації, сцена була чи не єдиною публічною платформою, де українська культура могла проявлятися в системній формі. У цьому контексті кожен рух, візерунок у костюмі, тип пластики мав символічну вагу — це був акт культурного самоствердження. Глядач не просто дивився на танець — він бачив у ньому себе, свої звичаї, спосіб життя [25,31].

По-друге, танець відігравав роль естетичного містка між фольклором і сценічною умовністю. На відміну від етнографічної автентики, що існувала в побуті, театральна хореографія створювала узагальнені художні образи, які, зберігаючи народну суть, набували сценічної довершеності. Завдяки цьому народний танець став не лише об'єктом відтворення, а й матеріалом для художньої інтерпретації — він набув мистецької автономії [36,42].

По-третє, танець у виставах виконував функцію емоційного резонатора. Сцени, побудовані на пластичному русі, дозволяли досягти глибокого психологічного впливу на глядача, зменшуючи дистанцію між сценою і залом. Це особливо важливо в умовах непрофесійних майданчиків, де відсутність технічного оснащення компенсувалася силою живої енергетики руху [41,30]. Також хореографія стала основою для формування сценічного стилю українського театру. Ритміка рухів, структура групових танців, темп сцен — усе це впливало на динаміку вистави загалом, визначаючи її темпоритмічну побудову. Навіть у діалогах відчувалася присутність танцювальної логіки: актори рухались не хаотично, а відповідно до напрацьованої пластичної системи [35,36].

У театральному мистецтві XIX століття народний танець не існував ізольовано — він органічно переплітався з музикою та драматургічним розвитком вистави. Такий зв'язок був не випадковим, а зумовленим синкретичною природою української культури, де слово, рух і звук історично функціонували як єдине ціле. Саме в театрі це поєднання набуло композиційної завершеності та художньої виразності. Музика виступала не лише акомпанементом, а конструктивним каркасом танцювальної сцени. Вона задавала темп, динаміку, емоційне наповнення. Найчастіше використовувались народні мелодії, але з часом вони оброблялися, адаптувались до сценічної форми, зберігаючи національну основу. Так, у виставах Михайла Старицького, з музикою Миколи Лисенка, хореографічні епізоди будувались на стику народного інтонаційного матеріалу і класичних гармонійних форм, що створювало нову якість сценічного звучання [44,45].

З боку драматургії, танець не був вставним номером, а вписувався у сюжетну логіку. У багатьох п'єсах танцювальна сцена або завершувала конфлікт, або навпаки — передувала йому, створюючи атмосферу. Наприклад, весільний танець міг передувати розриву стосунків чи родинній суперечці, утворюючи контраст між формою й змістом. Така драматургічна побудова дозволяла авторам і режисерам грати на ритміці й емоційній напрузі [46,60].

У п'єсах, де танець з'являвся як частина обрядової дії (весілля, свято, вечорниці), він виконував ще й експозиційну функцію — вводив у дію, знайомив глядача з місцем подій, соціальним середовищем. Через танець розкривались риси персонажів: їхня поведінка в русі, ініціативність, сором'язливість чи брутальність давали глядачеві емоційний ключ до подальшого розуміння драматичного розвитку [36,32]. Також важливою була взаємодія акторів і музикантів. У театрах, де не існувало постійного оркестру, музичний супровід забезпечували самі актори або мандрівні капели. Це вимагало тісної координації між виконавцями, що підсилювало живість сцени та підкреслювало органічність танцю в межах театрального простору [30,42].

Отже, використання елементів народного танцю в класичних театральних постановках українського театру ХІХ століття мало не лише сценічну доцільність, а й глибоке культурне та художнє підґрунтя. Танцювальні фрагменти виконували низку ключових функцій — від побутового маркера й ритмічного компонента вистави до засобу розкриття національного характеру, психологічного стану персонажів та драматургічної динаміки. Танець у театрі не існував ізольовано: він взаємодіяв із музикою, драматургією, пластикою, візуальним рядом, формуючи єдиний художній простір. Завдяки сценічній адаптації хореографії відбувалась трансформація фольклорної традиції у професійну театральну мову, що зберігала етнокультурну основу, але набувала нової композиційної та естетичної форми.

Саме театр став тим середовищем, де народний танець отримав простір для формалізації, осмислення і подальшого розвитку. Через танець на сцені реалізовувались не лише художні цілі, а й ідеологічні: він був засобом збереження ідентичності, виявом опору асиміляції, способом самоусвідомлення української культури. Це визначає виняткову роль хореографічного елемента в структурі класичної української вистави XIX століття.

2.3. Внесок корифеїв українського театру у сценізацію народного танцю

Національний театр України другої половини XIX століття сформувався завдяки багатосторонній діяльності корифеїв — драматургів, акторів, режисерів, які не лише створювали репертуар, а й формували сценічну мову, візуальну культуру та ритміку вистав. Одним із ключових інструментів цієї театральної мови став народний танець — не просто як фольклорний елемент, а як усвідомлений художній компонент, адаптований до потреб професійної сцени.

Впровадження хореографії до театру здійснювалося цілеспрямовано — через добір музичного матеріалу, розробку мізансцен, підготовку акторів до пластичної роботи. У виставах Марка Кропивницького, Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Панаса Саксаганського, Миколи Садовського танець став повноцінною частиною композиції вистави, засобом побудови характерів, передачі емоцій та етнографічного середовища. Ці діячі заклали основу сценічного трактування народного танцю, що дозволило поєднати традиційну хореографічну лексику з вимогами театральної естетики. Їхня діяльність не лише збагатила театр виразними засобами, але й зробила сцену простором фіксації та трансляції народної пластики, чим зберегла її в умовах соціокультурного тиску. Саме завдяки їм народна хореографія стала органічною складовою національного театрального мистецтва.

Марко Кропивницький був не лише засновником першого українського професійного театру, а й одним із перших, хто усвідомлено залучав народний танець до структури сценічного дійства. Його режисерська і драматургічна діяльність визначила підходи до пластичної виразності вистав, зокрема в контексті сцен, пов'язаних із народними обрядами, побутовими ситуаціями чи святковими епізодами. За свідченням Ростислава Пилипчука, Кропивницький послідовно інтегрував у свої постановки народні пісні й танці, вважаючи їх не просто супроводом, а частиною театрального змісту. У виставах таких як «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» або «Глитай, або ж павук» хореографічні сцени функціонували як засіб відображення соціального середовища та внутрішнього стану персонажів [60]. Особливу увагу Кропивницький приділяв етнографічній достовірності: у його постановках використовувалися автентичні танцювальні форми — гопак, козачок, коломийки — з притаманними їм регіональними особливостями. Це дозволяло глядачеві не лише спостерігати дію, а й впізнавати у ній культурний простір свого повсякдення [60,62].

Організація сценічного руху у виставах Кропивницького передбачала точність, ритмічну узгодженість і співпрацю з музикантами. Репетиції танцювальних фрагментів відбувалися окремо, що було нетиповим для мандрівних труп того часу. Таким чином формувалася ансамблева сценічна культура, де хореографія займала повноцінне місце поруч із діалогом і акторською грою [65]. Діяльність Кропивницького заклала підвалини сценічного трактування народної хореографії як частини театральної мови. Саме його трупа стала школою, де формувались майбутні корифеї — Саксаганський, Садовський, Карпенко-Карий — які успадкували принцип поваги до народної традиції, але водночас прагнули її театрального переосмислення.

Михайло Старицький був не лише талановитим драматургом і поетом, а й організатором театрального процесу, який активно формував режисерську концепцію української сцени. Його внесок у сценізацію народного танцю

полягає, передусім, у цілеспрямованому підпорядкуванні хореографії драматургічній логіці вистави. Старицький не обмежувався етнографічною ілюстративністю — танець у його постановках виконував структурну, смислову і ритмічну функцію [60,63]. Однією з ключових ознак сценічного стилю Старицького стала співпраця з композитором Миколою Лисенком. У їхніх спільних проектах — зокрема в «Ой не ходи, Грицю», «Гаркуша», «Невільник» — хореографічні фрагменти будувались на основі спеціально адаптованого музичного матеріалу, що забезпечувало гармонійне поєднання руху, інтонації, драматичного ритму. Лисенко надавав танцю музичної виразності, а Старицький — сценічної форми [44,45].

Особливістю його режисерського підходу було те, що танець не відокремлювався від дії, а включався в неї як логічне продовження сценічного конфлікту або кульмінаційний акцент. Танцювальні сцени у Старицького часто виконували роль драматичного коментаря або емоційної розрядки, що дозволяло глядачу легше сприймати зміст вистави [60,67]. За словами дослідниці Анни Мудренко, Старицький підняв танець до рівня художнього інструменту — він створював не лише картину побуту, а й психологічно вмотивовану дію, де кожен рух був виправданий логікою сцени [65]. У цьому полягає принципова відмінність його підходу від попередніх — танець перестає бути вставною сценою і стає драматургічним елементом.

Іван Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) — один із центральних діячів українського класичного театру, у творчості якого народна хореографія стала важливим виражальним засобом. На відміну від суто обрядового або декоративного застосування танцю, Карпенко-Карий включав його в драматичну структуру своїх п'єс як механізм психологічної та соціальної характеристики персонажів. У творах «Хазяїн», «Суєта», «Сто тисяч», «Безталанна» танець — це не лише елемент побуту, а ще й сцена, яка виявляє приховані конфлікти, суспільні взаємини або внутрішні емоційні злами героїв. Часто саме у хореографічних епізодах проявлялася справжня натура

персонажа — не у словах, а в рухах, темпі, способі взаємодії з іншими [60,61].

Як зазначає Р. Пилипчук, Іван Карпенко-Карий, будучи блискучим актором і режисером, особливу увагу приділяв сценічній пластиці побуту, у якій танець не був ізольованим компонентом, а логічно впливав із дії. Він прагнув реалістичного, але водночас художньо виразного зображення життя, де танець відігравав роль «мови тіла» персонажа [60,65]. Вистави Карпенка-Карого були сповнені деталями народного життя: застілля, ярмарки, весілля, вечорниці — і всі ці сцени містили танцювальні фрагменти, що не лише оживляли дію, а й слугували культурним маркером соціального контексту. Наприклад, танець у сцені весілля у «Суєті» слугує не лише тлом, а й способом показати розрив між зовнішньою формою свята та внутрішньою драмою героїв [67].

Значущим є й те, що Карпенко-Карий у своїй трупі наполягав на систематичній роботі з танцем. Репетиції хореографічних сцен були обов'язковими, а актори вчилися не лише виконанню рухів, а й їх осмисленню — кожен жест мав нести зміст і відповідати характеру героя [61]. Іван Карпенко-Карий не просто включав народний танець до своїх вистав, а перетворював його на складову авторської системи виразності. У його творчості хореографія набула нової функції — соціальної, психологічної, характеротворчої, що суттєво вплинуло на розвиток українського театру.

Микола Садовський і Панас Саксаганський, брати Івана Карпенка-Карого, були не лише блискучими акторами, а й театральними діячами, які активно розвивали пластичну та хореографічну складову української сцени. Їхня режисерська та акторська практика базувалася на високих вимогах до сценічної дисципліни, ансамблевої узгодженості та національної виразності. Вони продовжили започатковану Марком Кропивницьким традицію використання танцю не як ілюстрації, а як повноцінного елементу сценічного мислення [60,66].

У виставах Садовського танець виконував важливу функцію сценічної архітектоніки — через побудову ансамблю, розміщення груп, пластичну логіку руху створювалася глибина, ритм і візуальна завершеність сцени. Він був одним із перших, хто запровадив системну роботу з масовими сценами, де танцювальні композиції використовувались як засіб організації простору та вираження настрою публіки на сцені [66,67]. Панас Саксаганський, як режисер і актор, приділяв надзвичайну увагу автентичності руху. У своїй сценічній практиці він вимагав, щоби танцювальні фрагменти базувалися на реальних фольклорних зразках, але водночас були очищені від надмірної етнографічної буквральності. Метою було створення узагальненого художнього образу — сценічного еквівалента народного духу [67].

Обидва митці також працювали над професійною підготовкою акторів до танцю. В їхніх трупях актори вчилися не лише технічному виконанню елементів, а й розумінню ролі хореографії в драматичній дії. Репетиції включали пластику, ритміку, освоєння регіональних танцювальних особливостей. Цей підхід формував у виконавців не просто навичку, а сценічне відчуття руху [65]. Особливу увагу Садовський приділяв поєднанню музики й танцю. У своїх постановках він активно використовував живе музичне виконання, яке забезпечувало гнучкий ритмічний супровід до танцювальних сцен. Це надавало виставам пластичної цілісності й емоційної достовірності [63,44].

Окрім основних фігур українського театру ХІХ століття, значну роль у впровадженні народної хореографії на сцену відіграли актори, виконавиці та дослідники, які, не будучи авторами драматургії чи режисури, своїм виконанням сприяли формуванню сценічної пластики. Вони перенесли народну пластику у простір дії, зробивши її не лише естетичною прикрасою, а засобом вираження характеру, настрою та внутрішньої правди героя.

Марія Заньковецька, одна з найяскравіших актрис свого часу, володіла глибоким інтуїтивним відчуттям руху. У виставах вона використовувала м'яку, виважену пластику, в якій народний танець був не демонстративним, а

внутрішньо мотивованим. У сценах побутового характеру вона вплітала танцювальні елементи у свою гру, створюючи цілісний образ, де рух і слово взаємно доповнювалися [60,66].

Ганна Затиркевич-Карпинська також активно застосовувала хореографічні прийоми у своїй акторській техніці. У її виконанні народні пісні й танці мали чітку психологічну прив'язку до ролі: рух був не декоративним, а функціональним, чітко обґрунтованим у межах сценічної ситуації. Її манера була прикладом поєднання сценічної емоційності з етнографічною виразністю [64,65].

Окремо слід виділити Василя Верховинця — постать, яка стоїть на межі театру і науки. Хоча його основна діяльність припадає на початок ХХ століття, витоки його хореографічного мислення формувалися ще в культурному середовищі кінця ХІХ століття. Верховинець уперше запропонував систематизацію українського танцю як мистецтва, що може бути адаптоване до сценічного простору. Він розробив методику постановки, записував танцювальні партитури, укладав етнографічні збірники [60,67]. Також не можна оминати постатей, які своєю виконавською майстерністю формували уявлення про танець як частину театральної дії. Серед них — актори труп корифеїв, що в умовах гастролей та обмежених ресурсів зуміли створити яскраву пластичну мову, зрозумілу широкому загалу. Через прості, але виразні рухи вони доносили настрій, підтекст, інтонацію вистави навіть у сільських клубах і пересувних театрах [65].

Микола Лисенко — ключова постать українського музичного мистецтва другої половини ХІХ століття — справив глибокий вплив на формування сценічної культури, у тому числі й хореографії в театрі. Його діяльність виходила за межі композиторства: він активно співпрацював із драматургами, режисерами, акторами, формуючи музично-хореографічне обличчя національної сцени. Одним з найважливіших аспектів його внеску є створення музичних форм, придатних до сценічного руху. На відміну від побутових народних мелодій, що не завжди відповідали вимогам театру,

композиції Лисенка мали чітку ритмічну структуру, варіантність, репризність — усе, що необхідно для побудови сценічного танцю. Його музика дозволяла режисерам і хореографам планувати рух, групувати виконавців, варіювати темп і напругу [44,45].

У виставах Михайла Старицького, з яким Лисенка поєднувала тісна творча співпраця, хореографічні сцени розгорталися на основі спеціально написаних музичних епізодів. Наприклад, у «Невільнику» або «Циганці Азі» танець виконував не лише ритмічну, а й символічну функцію: музика Лисенка підсилювала драматургічний конфлікт, задавала емоційний фон, розкривала характери персонажів через пластику [60,63].

Також важливо, що Лисенко займався обробкою народних мелодій, надаючи їм сценічної форми. Завдяки цьому зберігалася фольклорна база, але водночас з'являлася можливість адаптації до професійної сцени. Це сприяло створенню нової хореографічної мови, де автентичність поєднувалася з композиційною довершеністю [44]. На думку дослідників, саме музика Лисенка забезпечила естетичну єдність музики, танцю та слова у театрі корифеїв. Вона стала основою для сценічної ритміки, пластики ансамблю, підсилення кульмінаційних моментів через хореографічні образи. Без його внеску театр ХІХ століття не зміг би досягти тієї органічної цілісності, що відзначає його як художнє явище [45,67].

Отже, корифеї українського театру другої половини ХІХ століття здійснили ключовий внесок у сценізацію народного танцю, перетворивши його з побутового або етнографічного елемента на повноцінний засіб художнього вираження. У їхніх виставах танець перестав бути фоновим доповненням — він став драматургічно обґрунтованим компонентом, що формував емоційну, соціальну та сценічну структуру дії.

Марко Кропивницький започаткував практику включення автентичної хореографії до театрального тексту; Михайло Старицький систематизував її у межах режисерського задуму; Іван Карпенко-Карий надав їй психологічної глибини. Садовський і Саксаганський розвинули ансамблеву культуру і

сформували пластичну систему підготовки актора. Актриса Заньковецька і Затиркевич-Карпинська у своїй виконавській практиці довели, що танець — це ще й інструмент акторського розкриття образу. Значну роль відіграв Микола Лисенко, який створив музичне підґрунтя для сценічної хореографії, забезпечивши її ритмічну й емоційну органіку. Усі ці діячі заклали концептуальні основи того, що сьогодні називається українським народно-сценічним танцем.

РОЗДІЛ 3. НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ ХХ СТОЛІТТЯ: НОВІ ФОРМИ ТА ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ

3.1. Еволюція сценічного танцю в українському театрі у ХХ столітті

У ХХ столітті український сценічний танець зазнав глибоких трансформацій, зумовлених як внутрішніми художніми пошуками, так і зовнішніми політичними й ідеологічними впливами. Починаючи з фольклорних основ, закладених ще в ХІХ столітті, хореографія в театрі поступово перетворювалася з побутового елемента на професійний, театралізований засіб художнього вираження. Цей процес був складним, нерівномірним, але саме ХХ століття стало часом систематизації, формалізації та, водночас, творчих експериментів у галузі народно-сценічного танцю.

На початку століття народний танець у театрі переважно репрезентував автентичні форми: танцювальні епізоди тяжіли до побутових моделей, нерідко виконувалися аматорами та не мали чіткої режисерської обробки. Однак уже в 1920–30-х роках відбувається становлення народно-сценічної хореографії як окремого напрямку, що базувався на етнографічній основі, але розвивався за законами сцени. Цей період також позначений активним втручанням державної культурної політики, яка регламентувала тематику, образність, стиль і навіть композицію танцю. У подальші десятиліття (особливо у 1950–1980-х роках) національний сценічний танець досягає найвищого рівня розвитку, набуваючи рис віртуозного, узагальненого театрального дійства. Найяскравішим представником цього етапу став Павло Вірський, чия творчість стала символом синтезу української традиції й сценічної довершеності. Згодом, наприкінці ХХ століття, в умовах постмодерної відкритості, хореографія в театрі починає тяжіти до інтеграції з

іншими жанрами — балетом, сучасним танцем, бальними формами — що свідчить про її здатність до трансформації та збереження актуальності.

На межі XIX–XX століть український театральний танець опинився у точці переходу від фольклорної стихії до художньої структури. Цей період позначений активним пошуком сценічної форми, стилістичних рішень і засобів виразності, які б відповідали новим естетичним та ідеологічним запитам. Перші десятиліття XX століття були ще тісно пов'язані з народною традицією, але вже відзначалися спробами адаптації цієї традиції до сценічного простору. Як зазначають Д. Черниш і Р. Кундис, саме в цей період починається системне впровадження елементів українського народного танцю у драматичні вистави, що заклало підґрунтя для формування сценічної хореографії [69]. Танцювальні сцени набували функції не лише етнографічного супроводу, а й ритмічного й емоційного оформлення дії. Проте чіткої системи ще не існувало — танець залишався переважно імпровізаційним, залежав від виконавця й ситуації.

Засадничою проблемою перших постановок було те, що народний танець залишався зовнішнім — він вводився як вставка, а не як повноцінний елемент драматургії. Водночас, за свідченням дослідників, саме через такі нерегульовані форми почали формуватися перші принципи сценічного осмислення народної хореографії: узгодженість із музикою, побудова ансамблю, підпорядкування композиції тематиці сцени [70]. Поступово театри почали запрошувати хореографів або балетмейстерів для постановки танцювальних епізодів. Це сприяло переходу від побутової імпровізації до створення більш чітко структурованих номерів. У цей період активно розвивається й аматорський театр, особливо при культурно-просвітницьких установах, що слугував лабораторією для пошуку сценічної мови танцю. Як наголошує Г. Перова, саме на аматорському рівні закладалися засади майбутнього народно-сценічного стилю — з опорою на етнографічні джерела, але з орієнтацією на композиційну та просторову організацію руху [74].

Радянський період відіграв ключову роль у становленні народно-сценічної хореографії як окремої професійної форми. Від кінця 1920-х років і до 1980-х спостерігається процес інституціалізації українського сценічного танцю: створення колективів, освітніх програм, методичних розробок, що сприяли перетворенню народного танцю на чітко окреслену театральну систему з власною стилістикою, жанровими особливостями та виразними кодами. Цей процес супроводжувався активним втручанням ідеології. За словами О. Таранцевої, на рівні державної політики формувались чіткі вимоги до змісту, емоційного тону і візуального образу сценічного танцю: він мав бути «життєрадісним», «трудогим», «героїчним», позбавленим надмірного трагічного чи конфліктного змісту [70]. Це обмежувало художню свободу, але водночас стимулювало створення чітких структур і форм, які дозволяли адаптувати фольклор до великих сцен.

У 1930–1940-х роках формується умовно «канонічний» стиль — багатофігурні композиції, злагоджена ансамблева побудова, типові рухи (притупи, підскоки, оберти), що базувалися на узагальненому уявленні про українську хореографію. Як зазначає Г. Перова, цей стиль вирізнявся віртуозністю, декоративністю та динамікою, але поступово віддалявся від автентичного джерела [74]. Важливою рисою стало поєднання елементів різних регіонів України в одному танці, що формувало образ «єдиної культури» — відповідно до ідеології радянського інтернаціоналізму. Водночас це сприяло сценічній уніфікації, що, на думку деяких дослідників, призвело до втрати локального колориту й регіональної виразності [69]. Разом із цим, саме радянський театр заклав підвалини для системної роботи з хореографією. З'являються професійні хореографи, балетмейстери, освітні програми при театральних інституціях. Народний танець викладається як окрема дисципліна, з чіткими методами постановки, запису рухів, режисури танцювальної сцени. Це дозволяє не лише фіксувати рухову лексику, а й передавати її від покоління до покоління.

Павло Вірський є беззаперечно ключовою постаттю в історії української сценічної хореографії. Його внесок полягає не лише у створенні високопрофесійного танцювального колективу, але й у трансформації народного танцю в цілісну театральну форму з власною образною мовою, ритмікою та сценічною логікою. Вірський заклав естетичні та композиційні засади, на яких досі ґрунтується народно-сценічний танець в Україні. Заснований ним Державний ансамбль танцю України (1937 р.) став лабораторією художнього пошуку, де поєднувалися автентична лексика, академічна точність і театральна видовищність. Як підкреслюють А. Яремій і Н. Лупак, Вірський прагнув не імітувати фольклор, а художньо інтерпретувати його засобами сцени — через ритміку, просторову композицію, контрастність і драматургію номера [72]. Його хореографічна мова вирізнялася надзвичайною пластичною виразністю. У композиціях на кшталт «Гопак», «Повзунець», «Подоланочка» відчувається не лише технічна досконалість, а й режисерська побудова внутрішнього розвитку дії. Кожен номер мав вступ, розвиток, кульмінацію — тобто функціонував як мініатюра з чіткою драматургічною структурою [72,70].

Вірський вмів зберегти фольклорне коріння, але перетворити його на універсальну сценічну мову, зрозумілу широкому глядачеві — як в Україні, так і за її межами. Його ансамбль гастролював у десятках країн, демонструючи не музейну етнографію, а динамічне сценічне мистецтво, вкорінене в традиції. Саме тому хореографа вважають реформатором, який надав народному танцю статусу повноцінного жанру сценічного мистецтва. Окрему увагу Вірський приділяв акторській природі танцювального виконання. Танцівник у його системі не просто виконував рух, а втілював образ, настрій, ситуацію. Це сприяло глибшій взаємодії хореографії з театальною мовою, що особливо важливо в контексті музично-драматичного театру [70].

Період 1960–1980-х років в історії української театральної хореографії позначений переходом від канонізованої народно-сценічної форми до більш

гнучких і індивідуалізованих пластичних рішень. Цей час характеризується не лише стабільністю інституційної підтримки танцю, але й появою нових стратегій художнього вираження, які відкривали шлях до вільнішої інтерпретації фольклору та взаємодії з іншими жанрами. На думку Л. Маркевич, саме в цей період у хореографії виникає тенденція до стилістичного збагачення — у театральному просторі все частіше з'являються балетні, експресіоністські, навіть модернові елементи, які співіснують із традиційною народною лексикою [73]. Цей процес був зумовлений прагненням театру відійти від шаблонної декоративності й надати танцю глибшого художнього змісту.

Особливістю театральної хореографії цього часу стало те, що танець усе частіше набував функції сценічного образу, а не просто динамічного елемента. Наприклад, у деяких постановках українських драмтеатрів пластика використовувалася для передачі психологічного стану героїв, для створення символічних сцен, де рух мав метафоричне значення. Це вже не був лише «веселий гопак», а багаторівнева форма сценічного вираження. Водночас у театрах зберігалася потужна лінія традиційної сценічної хореографії, зокрема в обласних філармоніях, ансамблях пісні і танцю, що підпорядковувалися канонічним зразкам (особливо школі Вірського). Така дволінійність — з одного боку, консервативна фіксація форми, а з іншого — прагнення до індивідуального авторського погляду — і визначала характер змін у хореографічній мові театру [70]. Деякі режисери експериментальних театрів активно використовували хореографію як альтернативну мову сцени, що давало змогу зменшити залежність від вербального тексту. Такі постановки тяжіли до символізму, узагальнення, гри з формою. Ці пошуки хоча й обмежувалися офіційною ідеологією, але готували підґрунтя для післярадянських змін.

На межі ХХ–ХХІ століть українська сценічна хореографія увійшла в етап інтенсивної трансформації, зумовленої кардинальними соціокультурними змінами: падінням радянської системи, відкритістю до

світових художніх процесів, поширенням мультикультурних впливів. У цьому контексті народний танець у театрі почав переосмислюватися — не як застиглий канон, а як платформа для синтезу жанрів, форм і образів.

Цей період характеризується розширенням пластичної мови театру, зокрема через взаємодію народного танцю з бальними, сучасними, джазовими, експериментальними формами. Сценічна хореографія дедалі частіше виходить за межі «етнографічного гопака» і починає відтворювати складні образні структури — у поєднанні з музикою, світлом, мультимедіа, драматичним текстом [71,73]. Водночас зберігається інтерес до автентики, однак вона набуває нового концептуального статусу — не як ілюстрація, а як джерело енергетики, стилю, мови руху. Хореографи все частіше звертаються до локальних традицій не для прямого відтворення, а як до матеріалу для авторського переосмислення — у постановках сучасного драматичного та танцювального театру [70,74].

У нових театральних проектах народна хореографія функціонує як символ, алюзія, знак часу, що дає змогу створювати метафоричні образи, багатшарові смисли. Це стосується як незалежних театрів, так і державних сцен, де візуальна пластика використовується не тільки як прикраса, а як структурний елемент режисури. Інший важливий вектор — інституційна підтримка нових форм: відкриваються фестивалі, конкурси, освітні програми, які підтримують синтез традиційного і сучасного. Український театр хореографії починає конкурувати на міжнародній арені не лише технічною майстерністю, а й концептуальністю своїх постановок [68,71].

У другій половині ХХ — на початку ХХІ століття зростає не лише художня активність у сфері сценічного танцю, а й інтерес до його наукового осмислення. Хореографія перестає бути лише виконавською практикою і дедалі більше усвідомлюється як частина культурного коду нації, предмет міждисциплінарного дослідження та теоретичного аналізу. Окремі напрями осмислення стосуються історії становлення народно-сценічної хореографії, аналізу її трансформацій у різних соціокультурних умовах, а також

взаємозв'язку з театром, музикою, ритуалом. Дослідники звертаються до класифікації форм, структури хореографічної побудови, композиційних принципів і функцій танцю в театральному дійстві [70].

Зростає також увага до питань ідентичності й кодифікації традиції. У цьому контексті танець розглядається як механізм репрезентації національного характеру, пам'яті, естетичних норм певного часу. Водночас порушуються питання автентичності, сценічної адаптації, стилізації й художнього переосмислення народного джерела [74]. Наукові праці також фокусуються на проблемах збереження та передавання танцювального знання — зокрема, через нотування руху, відеофіксацію, реконструкцію. Увага до педагогічної складової, методик викладання сценічного танцю, формування репертуару в освітніх установах свідчить про розуміння хореографії як цілісної системи — практичної й теоретичної одночасно [70].

Отже, розвиток сценічного танцю в українському театрі у ХХ столітті пройшов складний і багатогранний шлях — від аматорських, фольклорно забарвлених форм до професійної художньої системи зі своєю естетикою, структурою і мовою. Вплив історичних обставин, культурної політики, національного руху та інституційних змін безпосередньо визначав напрями і ритм цієї еволюції. На початку століття танець існував як фрагмент побутового життя, що лише починав входити у сценічний простір. У радянську добу народно-сценічна хореографія набула чіткої форми завдяки системній роботі балетмейстерів, педагогів і державних колективів. Водночас ця форма підлягала ідеологічній регламентації, що обмежувало художню свободу, але забезпечувало стабільність і технічну досконалість. Період діяльності Павла Вірського став кульмінацією класичної моделі сценічного танцю — поєднання традиції, театральності й академізму. У другій половині ХХ століття відкрилися нові напрями розвитку — зокрема, експериментальні, балетно-синтетичні, сучасні — які поглибили взаємодію танцю з іншими мистецькими формами. На межі століть відбувається

переосмислення фольклору, інтерпретація традиції та формування нової пластичної мови.

3.2. Роль хореографа у втіленні художнього задуму

У театральному мистецтві ХХ–ХХІ століття хореограф поступово перетворився з технічного виконавця на повноцінного співавтора сценічного твору. Сучасний театральний процес вимагає не лише рухової організації, а й естетичного осмислення кожного танцювального епізоду, що робить роль хореографа стратегічною в побудові цілісної вистави. Якщо у першій половині ХХ століття хореограф працював переважно в межах канонічної лексики, створеної для народно-сценічного танцю, то з другої половини століття його функція значно розширилась — від постановника окремого номера до драматурга руху, візуального режисера та носія концепції.

Хореограф починає виконувати роль медіатора між задумом режисера та виконавцем. У театральному просторі танець вже не функціонує ізольовано — він пов'язаний з музикою, світлом, сценографією, драматургічним розвитком. Завдяки цьому пластика набуває не лише декоративного, а й семантичного значення, а отже — стає засобом творення смислів, а не лише форм. Такий підхід вимагає від хореографа не лише технічної майстерності, а й художнього мислення, режисерської інтуїції та глибокого розуміння культурного контексту. Важливими також стають вміння працювати з ансамблем, адаптувати традиційну лексику до сучасного простору, і, що головне, — трансформувати рух у сценічну ідею.

Роль хореографа в українському театральному мистецтві формувалася поступово — від побутового координатора рухів до повноцінного творця сценічного простору, здатного втілювати складні художні задуми засобами танцю. На початку ХХ століття функції хореографа часто виконували самі актори або музиканти, які орієнтувалися на народні традиції та інтуїтивне розуміння сценічної пластики. Танцювальні фрагменти в драматичних

виставах були переважно імпровізаційними або базувалися на локальній фольклорній лексиці [69]. З поширенням народно-сценічної хореографії в театрі та формуванням професійних ансамблів постала потреба у фаховому балетмейстері, здатному не лише відтворити фольклор, а й перетворити його на елемент драматургічної композиції. У цей час починають формуватись основи професійної функції хореографа: розуміння композиції, розподілу сценічного простору, логіки руху й емоційного навантаження танцювального номеру [70,25].

Вагомим етапом стало розширення компетенцій хореографа в умовах радянської культурної системи. У середині ХХ століття, за підтримки держави, почали з'являтися спеціалізовані освітні заклади, що готували хореографів як педагогів, аналітиків, постановників. Згідно з дослідженнями, саме цей етап забезпечив методичну базу для хореографічної діяльності в театрі [15,16,36]. Особливої значущості набув хореограф у музично-драматичному театрі, де танець виконував не тільки естетичну, а й смислову, образну та структурну функцію. Відтепер хореограф не просто вводив рух у виставу, а брав участь у її архітектоніці, драматургії, візуальному рішенні. Така позиція вимагала глибокої художньої інтуїції та уміння узгоджувати власну пластичну концепцію з загальним художнім задумом [2,3].

У сучасному театрі хореограф виступає не лише постановником руху, а й посередником між режисерським задумом і його пластичним втіленням. Ця функція передбачає інтерпретацію ідей вистави — не лише тематичних чи сюжетних, а й емоційних, структурних, символічних — засобами танцю. Таким чином, хореографія перестає бути ізольованою естетичною одиницею і перетворюється на складову загального режисерського коду. Інтерпретаційна роль хореографа проявляється у кількох вимірах. По-перше, це візуалізація драматичної дії через рух — коли пластика служить підсиленням конфлікту, розкриттям емоційного стану персонажів, створенням атмосфери або акцентуванням сценічної кульмінації. По-друге,

це образне розширення значень: рух стає знаком, метафорою, формою мовчазної репліки, що функціонує на рівні підсвідомості глядача [1,3,6].

Важливо, що інтерпретація відбувається не лише в межах етнографічного матеріалу. У сучасному театральному просторі хореографи дедалі частіше працюють зі стилізацією, гібридними техніками, інтеграцією рухів з інших культур. Це вимагає від них не лише знання фольклору, а й володіння широким інструментарієм композиційного, ритмічного, просторового мислення [2,8,12]. Реалізація ідеї вимагає також тісної співпраці з режисером і композитором. Хореограф адаптує темпоритм музики, синхронізує динаміку танцю з подієвою структурою вистави, враховує сценографічні обмеження. У деяких випадках саме пластична партитура задає основну концептуальну лінію постановки, а драматургія вибудовується довкола неї. Це особливо помітно в спектаклях, де танець відіграє не просто супровідну, а провідну роль [20,21,22].

Функція хореографа в сучасному театрі значно виходить за межі технічної побудови танцю. Він дедалі частіше виконує роль драматурга пластичного простору — тобто творця не просто композиції рухів, а цілісної сценічної дії з внутрішньою логікою, конфліктом, розвитком і кульмінацією. У цьому сенсі хореографічна мова розглядається як самостійна форма наративу, що може не лише доповнювати, а й заміщати вербальну драматургію. Пластика, як драматургічний інструмент, володіє специфічними засобами виразності — темпоритмом, опором, напругою, паузою, симетрією, масштабом руху. Хореограф, як драматург, розміщує ці елементи у сценічному часі й просторі, створюючи власну структуру смислів. У цьому контексті танець функціонує як мікродрама — зі вступом, розвитком дії, поворотним моментом і завершенням [15,16].

У музично-драматичному театрі ця драматургічна пластика часто використовується для створення контрастів — між рухом і словом, між статикою і динамікою, між побутовим і символічним. Танцювальні сцени стають елементами конфлікту або його розв'язання, або ж візуалізують

підсвідоме — те, що не артикулюється в репліках персонажів, але має велике значення для розуміння їх внутрішнього стану [6,20,21]. Особливого значення набуває здатність хореографа працювати з образною структурою сцени. Кожен жест, фігура, композиція на сцені можуть мати семантичне навантаження. Згідно з сучасними дослідженнями, усвідомлене використання пластичної мови дозволяє хореографу вибудовувати сцену за законами театру: із домінантами, зміною ритму, акцентами і взаємодією з іншими сценічними засобами [1,2,3].

Аналіз ролі хореографа у втіленні художнього задуму набуває особливої глибини в контексті міжкультурного порівняння. Вивчення практик інших країн дозволяє побачити, наскільки по-різному організовано хореографічну взаємодію з театральним текстом, як варіюється статус хореографа, обсяг його відповідальності, межі творчої свободи. У системі китайського сценічного мистецтва, наприклад, хореограф часто інтегрує елементи традиційного танцю в сучасні театральні форми, створюючи гібридні композиції, що поєднують етнічну пластику з модерновими принципами. Відзначається активне використання символічної пластики та точний контроль над ритмікою і простором [11].

Єгипетський фольклорний театр має інший підхід: хореограф, працюючи в межах жорстко фіксованої традиції, виконує функцію збереження канону. Тут роль хореографа полягає передусім у реконструкції та передачі танцювального спадку, адаптації його до сцени без порушення оригінальної структури [5]. У країнах Східної Європи, зокрема в Естонії, сформувалась окрема проблема — вплив радянської сценічної хореографії на локальні форми. Як зазначається в дослідженні, це призвело до часткової втрати автентичних рухів і зміщення акценту з живої традиції на візуально ефектну сценічну форму. Після здобуття незалежності естонські хореографи почали активний процес деколонізації танцювального матеріалу [10]. В іспанському контексті роль хореографа тісно пов'язана з музикою і театром — особливо у формах фламенко, де хореограф водночас є виконавцем,

автором, режисером і композитором руху. Це створює складну систему синтезу, в якій пластичне рішення не відокремлюється від драматургії і виконавства [6].

Формування компетентного хореографа вимагає поєднання технічних, теоретичних і художніх знань. Сучасна система хореографічної освіти в Україні, зокрема на базі спеціалізованих мистецьких закладів, забезпечує комплексну підготовку, яка включає академічну техніку, етнографічне вивчення народного танцю, композицію, режисуру руху, історію театру та методику викладання [15,16,33]. Основним завданням професійної підготовки є не лише освоєння рухового репертуару, а й розвиток аналітичного мислення — здатності бачити сцену цілісно, розуміти її ритм, драматургію, логіку взаємодії між виконавцями. Особлива увага приділяється вивченню методів сценічної адаптації фольклору — збереження автентичного руху при одночасному створенні виразної сценічної композиції [36].

Методика роботи хореографа в театрі включає кілька основних етапів. Перший — аналітичний: вивчення сценарію, музики, концепції постановки. Другий — творчий: побудова композиційної структури танцю, добір рухів, розміщення виконавців у просторі сцени. Третій — технічний: репетиційна робота з акторським складом, коригування пластики відповідно до сценічної ситуації [1,2,18]. Ключовим інструментом є робота з ансамблем. Хореограф повинен вміти передати рухову ідею не одному виконавцеві, а групі — з урахуванням індивідуальних можливостей, музичного слуху, сценічного темпераменту. Від цього залежить не тільки технічна якість, а й емоційна переконливість хореографічної сцени [8]. Окремо варто згадати проблему балансу між стилізацією і збереженням народної основи. Професійна підготовка передбачає знання регіональних варіантів руху, пластичних особливостей українських традицій, що дозволяє хореографу не лише варіювати виразність, а й дотримуватись етичної відповідальності перед джерелом [3,31,32].

Отже, хореограф у сучасному театрі — це не просто виконавець технічних завдань, а повноцінний учасник художнього процесу, що бере активну участь у створенні смислової структури вистави. Його функція виходить за межі традиційного уявлення про «танцювальну вставку» і охоплює інтерпретацію драматургії, побудову візуального ряду, формування ритмічної й емоційної атмосфери. Протягом XX–XXI століть роль хореографа зазнала значних трансформацій: від відтворювача народної традиції — до автономного творця пластичної драматургії. Сучасний театр вимагає від нього гнучкості, естетичної чутливості, міждисциплінарних знань і здатності працювати в умовах постійних змін. Хореограф має володіти не лише методикою композиції, а й інструментами адаптації рухової лексики до різних жанрів, форматів і типів сценічного простору.

Сучасні виклики — зміна глядацького запиту, технологічні інновації, потреба в глибшій символічній мові — формують нову професійну ідентичність хореографа. Його діяльність уже не обмежується постановкою номерів — вона стає актом візуального мислення, засобом художньої інтерпретації дійсності.

3.3. Приклади постановок з використанням народного танцю: аналіз ідей, стилю, засобів виразності

Народний танець у театральному просторі функціонує не лише як декоративний елемент або фольклорна цитата. Він здатен виконувати повноцінну художню функцію — формувати змістовий рівень вистави, розкривати характер персонажів, структурувати драматургічну дію. У різні історичні періоди українського театру танцювальні фрагменти мали різну вагу: від етнографічного обрамлення до концептуального ядра постановки.

Сценічний народний танець — це завжди акт інтерпретації, навіть у межах відтворення традиційної форми. Від режисера і хореографа залежить, чи буде танець носієм автентичного змісту, стилістично адаптованим

елементом або ж художнім прийомом, що транслює сучасну ідею через пластичну метафору. Кожна постановка пропонує унікальний спосіб поєднання драматургії, руху, музики і простору, а отже — заслуговує на окремий аналітичний підхід.

П'єса Івана Котляревського «Наталка Полтавка» є одним із найвідоміших зразків класичної української драматургії, у якій народний танець відіграє не другорядну, а органічну й функціонально вагому роль. Від перших сцен національний колорит реалізується не лише через мову чи пісню, а й через рухову пластику персонажів, що відображає побут, емоційний стан і соціальне тло дії. У класичних театральних постановках, починаючи з XIX століття, танцювальні елементи в «Наталці Полтавці» використовувалися для структурування сцени, зміни темпу дії, створення м'яких переходів між епізодами. Найхарактернішими є моменти ярмаркової динаміки, танцю під акомпанемент народних інструментів, де сценічна хореографія відтворює як образ села, так і конкретні культурні знаки (наприклад, «гопак» чи «козачок»).

У театрах радянського періоду ці фрагменти набули ознак стилізації — чіткої симетрії, парадної побудови, високого рівня технічної обробки. Водночас народні танці зберігали семантичну функцію — вони були втіленням радості, народної сили, соціальної єдності. У постановках Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка та музичних театрів України хореографічні сцени часто розгорталися як мініатюрні балети, що діяли паралельно з текстом, але без суперечності з ним. У сучасних сценічних прочитаннях, зокрема в режисерських інтерпретаціях початку XXI століття, народний танець у цій виставі набуває нових змістів — його часто використовують як метафору автентичності, ознаку внутрішнього спротиву або символ колективної пам'яті. Наприклад, замість традиційного гопака може з'явитися уповільнений пластичний хід, що створює атмосферу роздумів чи відчаю — така пластика має не побутовий, а філософський вимір.

Хореографічне мистецтво ансамблю імені Павла Вірського посідає ключове місце у формуванні сценічного образу українського народного танцю. Саме в його постановках, таких як «Гопак» і «Подільночка», втілено унікальне поєднання традиційної танцювальної лексики та театралізованої видовищності. Ці твори стали еталонними прикладами високопрофесійної стилізації фольклору, де кожен рух — це не лише технічна дія, а й художній знак.

У «Гопаку» пластика досягає апогею енергії, ритмічної напруги та просторової динаміки. Постановка побудована на чергуванні колективних блоків і сольних виступів, що створює ефект драматичної хвилі. Незважаючи на те, що танець значно ускладнений технічно, він зберігає психофізичний код українського чоловічого танцю, який підкреслює силу, вольовість, сміливість. «Подільночка» відрізняється іншим емоційним забарвленням — вона м'яка, пластично округла, з акцентом на жіночності, ліричності, циклічності рухів. Постановка спирається на мотив веснянки, проте його сценічна інтерпретація має не фольклорно-реконструктивний, а образно-поетичний характер. Хореографія тут виконує функцію створення настрою, формування сценічної поетики, у якій важливу роль відіграють просторові орнаменти, легкість жесту, колористика костюмів і музичний супровід.

Обидві постановки демонструють принцип, який можна визначити як театралізовану модель фольклору — це не пряма етнографічна цитата, а художнє бачення, що передає дух традиції, але у сценічно трансформованій формі. У виставах ансамблю ім. Вірського хореограф виступає як концептуальний автор, що не лише конструює пластичний текст, а й вбудовує його в національний міф, збагачуючи колективну естетику.

Сучасні театральні інтерпретації драматичних творів дедалі частіше включають хореографічний компонент як самостійний засіб виразності. Постановки за п'єсою Лесі Українки «Лісова пісня» є характерними прикладами цього підходу: танець тут не є вставкою чи ілюстрацією, а носієм художньої концепції, органічно вплетеним у тканину вистави. У таких

інтерпретаціях рух набуває символічного змісту. Наприклад, образ Мавки часто передається не лише через мову, а передусім — через пластику, жест, ритм. Хореографія тут стає мовою несказаного, засобом вираження внутрішнього стану, трансформації, боротьби між природним і соціальним, між тілесним і духовним. Танець — це її стихія, її голос, її спротив.

Сценічні рішення можуть варіюватися: від використання автентичної хореографії до інтеграції елементів сучасного танцю (контемпорарі, site-specific пластики, перформативного руху). У деяких постановках застосовуються поступові переходи від фольклорної до абстрактної хореографії, що символізують розрив героїні зі звичним світом і її входження у простір іншого буття. Особливе місце займає робота з ритмом і тишею. Сцени мовчазної дії, в яких тіло «говорить» за персонажа, є структурно важливими — вони дозволяють глядачеві не лише побачити, а відчути конфлікт і метафізику твору. Це новий рівень хореографічного мислення, в якому танець постає не як ілюстрація до драми, а як її структурний, емоційний і філософський еквівалент.

Аналіз різних театральних практик використання народного танцю — від класичних драматургічних текстів до сучасних експериментальних вистав — дозволяє виявити як сталі ознаки, так і глибокі відмінності у підходах до хореографії як засобу виразності. Спільною рисою всіх розглянутих постановок є те, що танець не зводиться до фонові декорації чи формальної вставки. У кожному випадку він має структурну функцію: або поглиблює драматургію (як у «Наталці Полтавці»), або формує ключовий емоційно-смісловий пласт (як у «Лісовій пісні»), або виноситься на передній план як національно-культурний символ (як у виставах ансамблю Вірського).

Відмінності проявляються переважно у рівні стилізації та семантизації хореографії. Класичні постановки тяжіють до автентичності з помірною театралізацією, тоді як сценічні шоу ансамблів демонструють граничну формалізацію фольклору, націлену на ефект. Сучасні драматургічні рішення, у свою чергу, тяжіють до експерименту і символізму, відкриваючи нові межі

для танцю як мови думки й образу. Ще одна спільна особливість — висока залежність художньої якості хореографії від позиції режисера та концепту постановки. Вистави, де танець є органічним елементом задуму, досягають більшої глибини, ніж ті, де він додається як декоративний компонент. Вирішальну роль тут відіграє хореограф, який у різних постановках виконує функції — від ремісника до співавтора сценічного наративу.

Отже, використання народного танцю в театральних постановках ХХ–ХХІ століття засвідчує його універсальність як художнього інструменту. У межах класичних драматургічних текстів, як-от «Наталка Полтавка», танець виконує структурну та емоційну функції, зберігаючи етнографічний колорит і доповнюючи драматичну дію. У творчості ансамблю ім. Вірського народна хореографія набуває рис сценічної досконалості, перетворюючись на високотехнічний художній символ національної ідентичності. У сучасних постановках, зокрема експериментальних версіях «Лісової пісні», танець стає носієм метафори, засобом психологічного й філософського осмислення теми. Незалежно від стилістики та жанрового рішення, хореографічна складова демонструє здатність адаптуватись до змін сценічної мови, зберігаючи при цьому зв'язок із народною традицією. Різноманіття підходів — від автентики до стилізації та інтермодальності — свідчить про гнучкість народного танцю як театральної форми. Його значущість визначається не лише естетичною цінністю, а й здатністю до актуалізації історичної пам'яті, емоційної виразності та концептуального навантаження.

Таким чином, народний танець у театрі постає як повноцінна мова, що здатна виявляти ідеї, структурувати простір, формувати сценічний наратив і створювати глибокий художній ефект у межах театрального висловлювання.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження з'ясовано, що народний танець в українському музично-драматичному театрі виступає не лише декоративним або стилістичним елементом, а повноцінним художнім засобом, який реалізує ідеї авторського задуму, поглиблює емоційну атмосферу вистави та допомагає розкрити національні образи. Його використання має глибокі історичні, культурні й естетичні корені, що формувалися протягом двох століть.

У межах дослідження реалізовано поставлену мету — з'ясовано специфіку використання українського народного танцю як засобу втілення художнього задуму в музично-драматичному театрі XIX–XX століття. Виходячи з мети, були виконані такі завдання:

1. У процесі аналізу народного танцю як культурного та художнього явища виявлено, що він є важливим носієм національної ідентичності, естетичних норм та етнопсихологічного коду українського народу. Його структура включає не лише фізичну пластику, а й семантичне навантаження, яке репрезентує колективну пам'ять, традиційні уявлення про світ, емоційність і цінності народу. Саме це робить народний танець здатним виконувати сценічну функцію в театрі — як носій ідейного змісту й естетичного виразу.

2. У ході розгляду теоретико-методологічних підходів до аналізу сценічного танцю визначено релевантні наукові інструменти: історико-культурний, мистецтвознавчий, структурно-композиційний, порівняльний і міждисциплінарний. Ці підходи дали змогу дослідити танець не лише як хореографічну форму, а як частину театральної системи — зокрема у взаємодії з текстом, акторською грою, музикою та режисурою. Підтверджено, що сценічний танець вимагає комплексного аналізу — як драматургічного елементу й візуального коду.

3. Дослідження особливостей використання елементів народного танцю в українському музично-драматичному театрі XIX століття показало, що фольклорна хореографія слугувала засобом художнього оформлення вистав і способом актуалізації національної тематики. У творчості корифеїв українського театру танець був інтегрований у структуру сценічного дійства: через нього передавалася атмосфера, зображувався побут, створювався емоційний контекст сцени. Використання народного танцю мало переважно функції стилізації, етнографічної достовірності та емоційного акцентування.

4. Вивчення внеску корифеїв українського театру у сценізацію народного танцю дало підстави стверджувати, що саме вони заклали основи художньої інтеграції хореографії в драматичне мистецтво. У виставах Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Миколи Садовського та інших танець ставав не лише етнографічним тлом, а засобом художньої виразності, який посилював сюжет, характери й конфлікти. Їхній підхід до танцю був не механічним, а художньо обґрунтованим: вони створювали сценічну форму, яка поєднувала фольклорну основу з театральною образністю.

5. У дослідженні еволюції сценічного танцю в театрі XX століття зосереджено увагу на зміні функцій хореографії: від додаткового компонента вистави — до повноцінного засобу драматургії. Особливу увагу приділено творчості Павла Вірського, під впливом якого український народно-сценічний танець набув високої професійної форми. У другій половині XX століття сформувалися нові принципи сценічної подачі фольклору: синтез традиції та модерну, стилізація, використання хореографії як композиційної та ідейної осі вистав.

6. Аналіз ролі хореографа у театральному процесі дав змогу окреслити його функції як співавтора сценічного образу. Хореограф перестає бути технічним постановником — він перетворюється на інтерпретатора художньої ідеї, який через мову тіла створює нові смисли. Його рішення визначають не лише стиль руху, а й характер персонажа, тональність сцени,

динаміку вистави. У сучасному театрі хореограф стає повноправним учасником творчої групи, здатним формувати сценічну метафору без слів.

7. У результаті аналізу конкретних театральних постановок із використанням народного танцю встановлено, що він може виконувати різноманітні функції: наративну, символічну, емоційно-психологічну, ритмоструктурну. У «Наталці Полтавці» танець реалізує побутово-етнографічну функцію й водночас виконує роль живої дії. У постановках ансамблю ім. Вірського він виступає як художній символ, що транслює національну енергію, а в сучасних інтерпретаціях «Лісової пісні» — як метафора внутрішнього стану й драматичного конфлікту. Це доводить, що народна хореографія у театрі здатна адаптуватися до різних стилістик, не втрачаючи змістовного ядра.

Таким чином, доведено, що народний танець в українському театрі виконує функцію збереження національної ідентичності, слугує засобом естетичного і культурного впливу на глядача та залишається важливим інструментом художньої комунікації. У роботі встановлено, що народний танець — це не лише традиція, а й гнучкий, актуальний і дієвий компонент театрального мистецтва, який дозволяє створювати нові художні форми, зберігаючи національну основу. Це підтверджує доцільність подальших наукових розвідок у галузі етнохореології та сценічного танцю в театральному контексті.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гареев V. K., Гареева I. M. Український народний танець як частина національного світосприйняття. *SWorldJournal*. 2022. № 11-06. С. 26–29.
2. Тишко І. Вплив сучасної хореографії на розвиток народного танцю в Україні. Редакційна колегія. 2024. С. 233.
3. Савчин Л., Самохвалова А. Український народний танець у сучасній молодіжній інтерпретації: історіографія етносьогодення. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*. 2021. № 17 (2). С. 98–105.
4. Мартинів О. О. До питання становлення української етнохореології як науки про народний танець. *Наукові збірки Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка*. 2019. № 44. С. 92–103.
5. Шулькевич В. О., Строгаль Т. Ю. Основні стилі єгипетського фольклорного танцю. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі : зб. тез доп.* 2021. С. 159.
6. Миколайцева Т. М. Іспанський танець у формі народно-сценічної хореографії. Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі. 2023. С. 216.
7. Тормахова В. Афро-американська танцювальна поховальна музика як культурне явище. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 246.
8. Базарна П., Церковна О. Хореографічне мистецтво різних країн світу та України. *Universum*. 2025. № 16. С. 106–112.
9. Şuşu P. On the educational potential of folk dance. *Review of Artistic Education*. 2018. № 15–16. С. 127–150.
10. Kapper S. Post-colonial folk dancing: reflections on the impact of stage folk dance style on traditional folk dance variation in Soviet and post-Soviet Estonia. In: *Coloniality, Nationality, Modernity*. London : Routledge, 2018. С. 93–111.

11. Lei X. The application of ethnic folk dance elements in choreographic techniques from a contemporary perspective. *Pacific International Journal*. 2024. Т. 7, № 2. С. 93–97.
12. Frederiksen L. E., Chang S. M. L. (Eds.). *Dance cultures around the world*. Champaign : Human Kinetics, 2023. 376 p.
13. Aristidou A., Andreou N., Charalambous L., Yiannakidis A., Chrysanthou Y., Hulusic V., Chalmers A. Virtual Dance Museum: the case of Greek/Cypriot folk dancing. *GCH Proceedings*. 2021. С. 51–60.
14. Taylor M. N. *Movement of the people: Hungarian folk dance, populism, and citizenship*. Bloomington : Indiana Univ. Press, 2021. 316 p.
15. Лісовська Н. Ю. Теорія та методика народно-сценічного танцю : навч.-метод. посіб. 2-ге вид., допов. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2021. 178 с.
16. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю : навч. посіб. Вид. 2-ге, допрац. Вінниця : Нова книга, 2007. 416 с.
17. Щолокова О. П., Шип С. В., Шевнюк О. Л., Семашко О. К. Світова художня культура: від первісного суспільства до початку середньовіччя : навч. посіб. К. : Вища шк., 2004. 175 с.
18. Васірук С. О. Історико-побутовий танець : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. 183 с.
19. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К. : Мистецтво, 1991. 480 с.
20. Омеляненко К. Танець як мистецький код української опери: емоційні, драматургічні та національні виміри. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 98–102.
21. Дужич-Ніколайчук В. І. Музика в композиції хореографічного твору [Електронний ресурс]. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15504/3/duzhych.pdf> (дата звернення: 08.05.2025).

22. Зорін В. В. Осмислення взаємодії музики та танцю в контексті культурно-історичного розвитку. Гілея: науковий вісник. 2018. № 139 (2). С. 125–127.
23. Челецька М. М. Танець у музиці та театр у танці як способи творення кіностилю поезії: привілеї андеграундових поетів-сімдесятників. Редакційна колегія. 2021. С. 182.
24. Johnston D. Theatre and Phenomenology. Encyclopedia of Phenomenology. Cham : Springer International Publishing, 2024. С. 1–9.
25. Roy Y. Y. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2015. № 34. С. 109–118.
26. Маркевич Л. Генеза та етапи диференціації танцювальної культури на шляху до українського балетного театру. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. № 34 (34). С. 136–143.
27. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2017. № 24. С. 94–99.
28. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ, 2000. 153 с.
29. Кривохижа А. М. Роздуми про мистецтво танцю. Кіровоград : Центральноукр. вид-во, 2012. 172 с.
30. Камін В. О. Народно-сценічний танець: груповий розподіл вправ біля станка : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2008. 151 с.
31. Савчин Л. М. Хореографічна культура в системі культурологічних знань. Вісник науки та освіти. 2022. № 3. С. 143–154.
32. Корчинська В., Качуринець С. Роль української народної хореографії у культурному середовищі. Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді. 2025. С. 112.

33. Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичні аспекти : навч.-метод. рек. для студентів спец. 6.020202 «Хореографія». Рівне : РДГУ, 2009. 26 с.
34. Андрощук Л. М. Аналіз наукових досліджень в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2017. Вип. 16. С. 253–261.
35. Бойко О. С. Хореографічний образ як естетичний вияв національного характеру. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2005. С. 18–26.
36. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.
37. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
38. Василенко К. Ю. Лексика українського народного-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 615 с.
39. Василенко К. Ю. Лексика українського народного-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
40. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
41. Гордєєв В. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Рівне, 2020. 230 с.
42. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
43. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття [Електронний ресурс]. URL : https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/678/Avtoreferat_Yan_I_M.pdf?sequence=1 (дата звернення: 08.05.2025).

44. Muravskaya O. V. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру XIX століття (на прикладі творчості С. Гулака-Артемівського та М. Лисенка). Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 177–183.

45. Немцев А. Емоційно-естетичні особливості музичної драматургії українського театру в Перемишлі XIX століття. Молодь і ринок. 2024. № 10 (230). С. 170–175.

46. Potapenko A. Вплив драматургії І. Котляревського на розвиток українського театру XIX століття. Theoretical and Didactic Philology. 2020. № 31. С. 81–91.

47. Sokolenko N. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру (кінець XIX – початок XX століття). Мистецтвознавчі записки. 2022. № 42. С. 145–150.

48. Горболіс Л. М. Григорій Квітка-Основ'яненко — письменник та історик українського театру. Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія. 2024. № 5. С. 49–53.

49. Богданець-Білокаленко Н. І., Недін Л. М., Погребняк І. В. Культурні коди і мистецька комунікація діячів українського театру кінця XIX – початку XX століть [Електронний ресурс]. 2019. URL : <https://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/464/Cultural%20codes%20and%20artistic%20communication%20in%20the%20Ukrainian%20theater%20in%20late%2019th.pdf?sequence=1> (дата звернення: 09.05.2025).

50. Шульга Р. Соціокультурний вимір художнього життя в Україні : навч. посіб. / за ред. Л. Скокова. К. : Інститут соціології НАНУ, 2006. 361 с.

51. Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр. Київ : Інтертехнологія, 2006. 295 с.

52. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу XIX–XX століть. Реалізм. Дискурс : монографія. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.

53. Ігнатович Г. Від гасниці до рампи: нариси з історії українського театру на Закарпатті. Кн. 2. Ужгород : Ліра, 2011. 168 с.
54. Коломієць Р. Г. Традиції, канони і новації українського театру: початок XIX – початок XX ст. Кн. 1. Київ : Інтертехнологія, 2008. 136 с.
55. Красильникова О. В. Історія українського театру XX сторіччя : монографія. Київ : [б. в.], 1999. 204 с.
56. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні XX – початку XXI століть / за заг. наук. ред. М. О. Гришиної. Київ : Фенікс, 2017. 975 с.
57. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / ред. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1051 с.
58. Романько І. І. Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917–1920 рр.). Київ : Інститут історії України НАНУ, 1999. 36 с.
59. Історія українського театру: від великої театральної реформи до наших днів [Електронний ресурс]. URL : https://lb.ua/culture/2023/12/17/589138_istoriya_ukrainskogo_teatru_vid.html (дата звернення: 09.05.2025).
60. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
61. І. К. Тобілевич (Карпенко-Карий) в Одесі : бібліографічний покажчик / упоряд. О. Г. Нуньєс, О. І. Кравченко ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук. Одеса : ОДНБ ім. М. Горького, 2004. 171 с.
62. М. Л. Кропивницький в Одесі : бібліографічний покажчик / упоряд. О. Г. Нуньєс ; наук. ред. Р. Я. Пилипчук ; ред. І. С. Шелестович. Одеса : ОДНБ ім. М. Горького, 2006. 218 с.
63. М. П. Старицький в Одесі : бібліографічний покажчик / упоряд. О. Г. Нуньєс ; ред. І. С. Шелестович. Одеса : ОДНБ ім. М. Горького, 2010. 126 с.
64. Тобілевич С. Корифеї українського театру. К. : Мистецтво, 1947. 63 с.

65. Мудренко А. В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. № 18 (1). С. 40–45.
66. Король Н. Корифеї українського театру. Українське слово і сучасність. 2015. № 4 (8). С. 3–7.
67. Мудренко А. В. Пісенно-танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина XIX – перша третина XX ст.). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. № 19 (1). С. 44–48.
68. Карпенко Д. Хореографічна культура України в наукових дослідженнях 2017–2021 років: аналіз основних напрямів. Культура і сучасність. 2022. № 2. С. 66–71.
69. Черниш Д., Кундис Р. Започаткування українського народного танцю у драматичних виставах кінця XIX – початку XX століття. Молодий вчений. 2019. № 11 (75). С. 887–889.
70. Таранцева О. О. Становлення та розвиток національної народно-сценічної хореографії. Педагогічні науки : зб. наук. праць. 2020. № 90. С. 119–123.
71. Pavliuk T. S. Формування та розвиток сценічного бального танцю в Україні, з середини 90-х років XX ст. – початку 20-х років XXI ст. Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 3. С. 151–155.
72. Яремій А., Лупак Н. Вплив Павла Вірського на сучасну українську хореографію. Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді. 2025. С. 252.
73. Маркевич Л. А. Від історичної генези балетної форми до театральньо-сценічного коду національної балетної вистави. Питання культурології. 2018. С. 111.
74. Регова Н. О. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. Мистецтвознавчі записки. 2018. № 34. С. 190–198.