

УДК 793.31(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-9>

Артем МОРОЗОВ,
orcid.org/0000-0003-0598-5702
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна) *tema.morozov17@gmail.com*

СЦЕНІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена концептуалізації процесів сценізації українського народного танцю, що відбувалася в різних видах театру у процесі його еволюювання у XVII – на початку XX ст. Зазначено, що попри консервативність українського шкільного театру щодо присутності пластично-танцювального складника у XVII–XVIII ст., все ж можна засвідчити, що його діяльність була важливим етапом в еволюції українського народно-сценічного танцю, адже в інтермедіях епізодично використовувались елементи народного танцю з метою пожвавлення сценічної дії та посилення впливу на глядацьку аудиторію. Наступна віха сценізації пов'язана з виникненням національного професійного театр, і перш за все, з іменами І. Котляревського («Наталка-Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка»). Постановка їхніх творів сприяла формуванню принципів сценізації українського танцювального фольклору, що базувалися на наближеності до автентичних джерел, природності виконання та чистоті пластичних образів, виключали манірність та трюкацтво як самоціль. Одночасно феномен віртуозності став вагомим фактором еволюції українського сценічного танцю наприкінці XIX – на початку XX ст. Висвітлено негативну роль театральних труп кінця XIX – початку XX ст., які експлуатували образи українців-п'яків, що співають і виконують народні танці. Це згубно позначилося на розвитку народно-сценічної танцювальної культури, яку почали асоціювати з вадами українського побуту та низьким рівнем сценічної культури. Наголошено на вагомому внеску В. Верховинця в сценізації народної хореографії, під час його участі в постановці танців у театральних виставах, що сприяло кристалізації принципів українського народно-сценічного танцю, зокрема на певному етапі збереженню чистоти, національних стилевих особливостей і форм танцю. Звернуто увагу, що одним з важливих складників сценізації українського народного танцю, який, умовно, знаходився поза межами музично-драматичного театру, можна вважати перші спроби використання елементів народних танців та національних тем на балетній сцені наприкінці XIX ст., зокрема у творчості польського балетмейстера С. Ленчевського у Києві.

Ключові слова: народний танець, український театр, сценізація, український народно-сценічний танець.

Artem MOROZOV,
orcid.org/0000-0003-0598-5702
Candidate of Art History,
Senior Lecturer at the Department of Choreographic Art
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine) *tema.morozov17@gmail.com*

SCENERY OF FOLK DANCE IN THE UKRAINIAN THEATER OF THE 17TH – EARLY 20TH CENTURIES

The article is devoted to the conceptualization of the processes of staging Ukrainian folk dance, which took place in various types of theater in the process of its evolution in the 17th - at the beginning of the 20th centuries. It is noted that despite the conservatism of the Ukrainian school theater regarding the presence of a plastic dance component in the XVII–XVIII centuries, it can still be proven that its activity was an important stage in the evolution of Ukrainian folk stage dance, because elements of folk dance were used episodically in the interludes for the purpose of enlivening the stage action and increasing the impact on the audience. The next milestone of staging is connected with the emergence of a national professional theater; and above all, with the names of I. Kotlyarevskyi ("Natalka-Poltavka") and H. Kvitka-Osnoyanyenko ("Courting on Goncharivka", "Fighting Woman"). The staging of their works contributed to the formation of the principles of staging Ukrainian dance folklore, which were based on closeness to authentic sources, naturalness of performance and purity of plastic images, excluded mannerism and stunts as an end in themselves. At the same time, the phenomenon of virtuosity became an important factor in the evolution of Ukrainian stage dance at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The negative role of theater troupes of the late 19th and early 20th centuries, which exploited the images of drunken Ukrainians singing and performing folk dances, was highlighted, which had a

detrimental effect on the development of folk and stage dance culture, which began to be associated with the defects of Ukrainian life and the low level of stage performance. cultures The significant contribution of V. Verkhovynets to the staging of folk choreography, during his participation in staging dances in theatrical performances, is emphasized, which contributed to the crystallization of the principles of Ukrainian folk-stage dance, in particular, at a certain stage, the preservation of purity, national stylistic features and forms of dance. Attention is drawn to the fact that one of the important components of the staging of Ukrainian folk dance, which, conditionally, was outside the musical and dramatic theater, can be considered the first attempts to use elements of folk dances and national themes on the ballet stage at the end of the 19th century, in particular in the work of the Polish ballet master S. Lenchevskii in Kyiv.

Key words: folk dance, Ukrainian theater, staging, Ukrainian folk-stage dance.

Постановка проблеми. Становлення та перші етапи еволюціонування сценічних форм українського народного танцю генетично пов'язані з поступом українського театр упродовж XVII – початку XX ст. Зміна художніх підвалин театраль-ного мистецтва на кожному етапі його розвитку, що супроводжувалися реформуванням художніх принципів, форм та методів роботи, позначилося й на хореографічному складнику вистав. Виявлення основних етапів та особливостей сценізації українських народних танців крізь призму розвитку театру є надзвичайно актуальним для вітчизняного мистецтвознавства.

Аналіз досліджень. Процеси становлення українського народно-сценічного танцю періодично потрапляють до кола наукової рефлексії теоретиків хореографії. Серед фундаментальних праць, присвячених становленню та розвитку українського балетного театру, варто назвати дослідження Ю. Станішевського, де висвітлено певні аспекти сценізації танцю у театральному середовищі, але не відтворено цілісної панорами. С. Легка, О. Шабаліна, В. Шкоріненко та ін. в контексті різноаспектних досліджень українського хореографічного мистецтва, побіжно торкаються місця та ролі народного танцю на театральній сцені. Однак спеціального дослідження, присвяченого висвітленню етапів сценізації українського народного танцю в різних видах театру у процесі історичної еволюції останнього, проведено не було.

Мета статті – концептуалізувати основні етапи процесу сценізації українського народного танцю, що відбувалася в різних видах театру у XVII – на початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Відлік історії становлення української народно-сценічної хореографії переважна частина дослідників починають від другої половини XIX століття та пов'язують її з діяльністю українського театру корифеїв. Говорити про присутність елементів народних танців на сцені шкільного театру в XVII–XVIII ст. можна лише зауваживши їх незначну роль, адже, за твердженням М. Сулими, існувала принципова відмінність українського шкільного театру від європейського, котрий увібрав певною мірою

традиції низової театральної культури. «...Українська шкільна драма (і театр) не йде в жодні порівняння з європейською драмою (і театром) XVI–XVII ст., – відзначає М. Сулима, – бо українська драма виключно релігійна, а європейська – світська (щоправда, не в усіх країнах Європи)» (Сулима, 2010: 172). Ця відмінність українського театру від європейського не сприяла процесу сценізації народного танцю. Адже релігійна драма була генетично пов'язана з церковними богослужіннями, у яких «з театального, сценічного боку... ми вже не маємо першого основного театального елемента: мистецького вияву тіла (...), залишилися тільки жести, – відзначає Г. Лужницький. – Значить, літургічна дія обмежила міміку, цілковито усунула танок (в нашому обряді; в коптійському обряді процесії відбуваються при танках), але піднесла до найвищого ступеня той елемент, який у модерному театрі став головним, основним: слово» (Лужницький, 1998: 203).

Український шкільний театр був досить консервативним, у ньому багато місця займали монолози-декламації та діалоги. Згідно з вимогами поетик означеного періоду, ці тексти слід було виголошувати виразно, супроводжуючи пристойними рухами. Театального характеру декламаціям надавало те, що їх послідовне читання поєднувалось із віршованим словом, як у «Віршах на Різдво» Памви Беринди, переривалося музичними вставками у виконанні хору, а також ілюструвалося нескладними сценічними рухами. Наприклад, алегорії Душі й Тіла могли ставати на коліна тощо, «у цьому виявлялася тенденція до перетворення “орації” у “видовище”, яке б захоплювало увагу і слух» (Сафронова, 1987: 112–113). Тенденція до перетворення тексту моралізаторського змісту на театральне видовище яскравіше виявлялася у постановках п'єс. Тут, окрім музики, декорацій, ілюстративних сценічних рухів, жестів і поз, знаходиться місце і для танців. В одній з інтермедій Диявол, що з'являється в личині музиканта, змушує танцювати під свою диявольську музику діда з бабою, котрі після цього потрапляють до пекла. Необачні дід із бабою не впізнали під личиною «веселого чоловіка» (скомороха)

нечисту силу, хоч в інтермедії виразно натякалося, що «Бог сотворив попа, а біс – скомороха» (Сафронова, 1987: 116).

У повнометражній п'єсі Феофана Прокоповича «Владимир», підкреслюючи свою ворожу християнству сутність, танцюють язичницькі жерці. В інтермедії «Играиe свадбы» з драми «Алексій человек божій» запрошені на весілля селяни спочатку п'ють горілку з цебра, а потім починають танцювати; сцена завершується бійкою (Стеценко, 1981: 276–277). Таким чином, на подіумі шкільного театру були представлені видовища, у яких синтезувалися стилі серйозної вченої релігійної драми й низового театру. Одним із важливих засобів сценізації та фольклоризації вистав був народний танець, котрий виступав поки що епізодично, але як важливий, потенційно креативний елемент вистави.

Інтермедії позиціонують як перші зразки демократичного театру в Україні, які за своєю природою вони були близькі до низового імпровізаційного театру різних народів – від грецького міма до італійської комедії масок, використовували як засоби комічні шарж, гротеск, бурлеск (Історія української культури, 2003: 1017). Це зумовлювало й характер типових персонажів інтермедій: українських селян, козаків, циган, євреїв-корчмарів, студентів.

На сцені українського шкільного театру гастролювали й іноземні артисти. Так, у листі до Івана Мазепи заїжджі актори з Пруссії в 1695 р. перераховують свої уміння: «...На інструментах грати, комедії виправляти...» тощо, а також пишуть: «...Один із нас добре вміє танцювати різні танці й перекидатися» (Величко, 1991: 517). Отже, ідеться про наявність у трупі мандрівного театру професійного танцюриста-віртуоза, виступи якого надавали динаміки сценічному видовищу. Гастролі зарубіжних мандрівних артистів, що мали у своєму складі професійних танцюристів, були непоодиноким явищем у XVII–XVIII ст., сприяючи вкоріненню елементів хореографії й на сцені українського шкільного театру.

Наступний етап еволюції українського народно-сценічного танцю пов'язаний із виникненням професійного театру. У драмі «Наталка Полтавка» І. Котляревський вивів народний танець на театральний подіум, дбаючи про його автентичність і художність. У цьому виявлявся сенс нового підходу до сценізації народного танцю. Адже в інтермедіях, представлених у шкільному театрі, використовували, як правило, танці жартівливого, гротескного характеру.

У 1812 р. директором Харківського театру став Г. Квітка-Основ'яненко, який домігся пер-

шої постановки в Харкові «Наталки Полтавки» і, створивши комедії «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик», став продовжувачем традицій І. Котляревського у сценічному мистецтві. І. Франко наводить епіграму, яка натякає на те, що Г. Квітка-Основ'яненко й сам виступав на сцені як актор і танцівник: «Был монахом, был актером, был поэтом, был танцором» (Франко, 1955: 223).

Г. Квітка-Основ'яненко брав своїх персонажів із життя, пісні записував від простих харків'ян, у середовищі яких вивчав і народні танці. У його комедіях, як і в драматургічних творах І. Котляревського «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник», народно-сценічний танець виступає як засіб художнього характеротворення. Так, Одарка, героїня комедії «Сватання на Гончарівці», на початку вистави характеризує себе як добру танцюристку: «Була козир-дівка; чи на вулиці, чи в танцях, чи в дружках, чи у колядці, – усім була голова; на жарти, на скоки, – усім була провідниця» (Квітка-Основ'яненко, 1982: 406).

Окрім названих класичних п'єс, музика й танець виступають у нерозривній єдності й у менш відомій «малоросійській опері» Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка». В сценізованих творах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка закладаються основи української сценічної хореографії, формується національний стиль виконання народно-сценічного танцю, визначальними рисами якого є максимальна наближеність до автентичних зразків, природність і чистота пластичних образів на противагу манірності характерного танцю і трюкацтва в низькопробних балаганних постановках.

Митці, причетні до створення національного класичного театру, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Старицький на межі XIX–XX ст. продовжили у своїй творчості застосовувати елементи українського танцю як важливий складник сценічного дійства у п'єсах.

Однією із загроз стильовій цілісності українського танцю був вплив характерного танцю, який активно розвивався в російському балетному мистецтві другої половини XIX – початку XX ст. «Головною небезпекою, що підстерігала характерний танець із самого початку, була втрата народного змісту і стилю, – відзначає В. Шкоріненко. – Часом віддаляючись, часом наближаючись до своїх народних джерел, характерний танець потрапляв у певні рамки, де, з одного боку, вимагали симетрії малюнку, впорядкованої розміреності груп і рухів, а з іншого – нудно-солодкуватої манірності, або навпаки – карикатурної грубості форм» (Шкоріненко, 1999: 15–16).

Арсенал рухів характерного танцівника включав і віртуозні рухи, які використовувались лише з метою надання танцю більшої видовищності, не завжди дбаючи про доречність використання таких рухів. Внаслідок цього створювались ті хореографічні стереотипи, які ставали зразками для наслідування не лише в балетах, а й у малохудожніх драматичних виставах, зокрема українських театральних труп.

Мода на віртуозність не оминула і балетні театри Києва, Харкова, Одеси, у яких постійно гастролювали артисти з центральних театрів Російської імперії. Завдяки діяльності представників польської та російської балетних шкіл феномен віртуозності став фактором еволюції українського сценічного танцю. Так, відомий балетмейстер Х. Ніжинський здійснив постановку танцю «Козак» в опері М. Аркаса «Катерина», у якій «національний фольклор... був уперше розчинений елементами віртуозної класики» (Шабаліна, 2016: 267). Поширенню віртуозних елементів у виконавстві українських танців значно сприяла і діяльність учня Х. Ніжинського М. Соболя – талановитого балетмейстера, віртуозного характерного танцівника, котрий активно пропагував граничну театралізацію танцювального фольклору. Нова тенденція, пов'язана з ускладненням техніки сценічного танцю, що утвердилась в українському театральному мистецтві на початку ХХ ст., об'єктивно сприяла розширенню арсеналу пластичних рухів української сценічної хореографії, збагаченню виражальних засобів і посиленню видовищності дивертисментів. Водночас стилізація і надто вільне поводження з фольклорним матеріалом на догоду видовищності, віртуозність, що часто ставала самоціллю, суперечили традиціям сценізації українського народного танцю, що їх відстоював театр корифеїв. Сенс цієї традиції полягав у збереженні чистоти, національних стильових особливостей і форм танцю. Утвердженню цієї традиції в українському театральному мистецтві вагомо посприяла діяльність етнохореографа В. Верховинця, котрий іще в 1903 р. поставив танцювальні номери в «Різдвяні ночі» М. Лисенка, згодом – хореографічні номери в оперних та музично-драматичних виставах театру М. Садовського: «Гальці» С. Монюшка, «Проданій нареченій» Б. Сметани, «Енеїді» М. Лисенка (1910 р.), «Роксолані» Б. Січинського (1911 р.), «Утоплений» М. Лисенка (1913 р.), «Вії» (за повістю М. Гоголя, 1914 р.) (Історія української культури, 2011: 560). Театр М. Садовського на початку ХХ ст. став своєрід-

ним акумулятором досвіду корифеїв, впливав на творчість інших театральних труп, які використовували й поширювали творчий метод В. Верховинця у постановці народних танців.

Корифеї українського класичного театру представляли на сцені високохудожні зразки народного танцю, розвиваючи традиції, закладені попередниками. М. Кропивницький був знавцем хореографічного фольклору і його тонким інтерпретатором, а також майстерним танцюристом, який вмів виконувати складні рухи народного танцю навіть у похилому віці. Так, за рік до смерті, у липні 1909 р., під час свого останнього виступу в Києві М. Кропивницький блискуче виконав козацький танець. Про це як про театральну подію повідомляла міська преса: «...З великими нетерпінням чекали глядачі фіналу третьої дії “Запорожця за Дунаєм”, де Карась мав танцювати. Кропивницький-Карась довго дивився, трохи посміхаючись, на молодих танцюристів, ніби думав: “Нехай танцюють, куди вже нам...”». Та от глянув на Оксану, яка притулилася до Андрія, потім на свою веселу Одарку, підморгнув їй, повагом, спокійно вийшов на середину сцени, став. Оркестр замовк. Карась під загальний сміх вигукнув: “Граї, хлопці” – й почав хвацько танцювати» (Макаров, 2005: 633).

Також збереглися свідчення високої акторської майстерності, зокрема, й танцювального таланту, М. Заньковецької та Є. Зарницької. Театральний критик О. Амфітеатров відзначав досконале володіння мімікою, жестом, пластикою М. Заньковецькою, що допомагало розкривати зміст твору, адже «п'єси, написані на теми українських пісень і дум, а таких було немало, – раз у раз переходили в пантоміми, сполучаючи драму з балетом» (Амфітеатров, 2000: 10). Сценічний танець Є. Зарницької був простим і граціозним, пройнятим художністю. «Роль “української Кармен” – циганки Ази у мелодрамі “Циганка Аза” М. Старицького Є. Зарницька наповнювала вокальним матеріалом, чим підкреслювала ліризм і поетичність душі героїні, – відзначає Т. Кінзерська. – У манері говорити і співати, у “надзвичайно пластичних і гнучких рухах”, “тонкій грації, витонченості і пориві у танцях” актриса відтворювала національний колорит» (Кінзерська, 2000: 27).

Одночасно з професійним українським театром, що сповідував високі постановочні та виконавські стандарти, сформувався псевдохудожній «напрямок», у якому знайшов спотворене відбиття унікальний синкретизм українського театального мистецтва. На думку С. Єфремова, поширенню певного шаблону в українському сценічному мистецтві певною мірою сприяла діяльність М. Ста-

рицького, котрий «...не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі; традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці, горілка і взагалі поверховий етнографізм, повно в його драматичних творах, та не хто ж і сприяв найбільше тому, що той шаблон запанував був в українській драмі» (Єфремов, 1995: 474). Особливістю численних водевілів на малоросійські теми була обов'язкова присутність «комічного елемента», репрезентованого п'яними персонажами, які багато співали й танцювали. Такий образ, створений театральними трупами невисокого рівня, зі сцени переносився на життя, формуючи викривлене уявлення про українців та їхню культуру.

У статті К. Стеценка «Музика на українській сцені» проблема музичного оформлення спектаклів розглядається разом із проблемою сценічної хореографії. Аналізуючи процес «фабрикації» музики для українських вистав дилетантами й випадковими людьми, К. Стеценко робить висновок: «Музичне питання на українській сцені не є тільки спеціальне питання, а громадське, суспільне, національне» (Стеценко, 1981: 278). Цей висновок стосувався і українського танцю, невід'ємного від музики як в автентичному, так і в сценічному варіантах. К. Стеценко наголошує, що музичний текст формує образ танцю. Музичний текст, нашвидкуруч скомпонований випадковим автором із мелодій «заспіваних» пісень і власної «малоросійської музики» до літературного тексту, створеного самим автором, призводив до появи на сцені танців, які К. Стеценко називає такими ж «режисерськими фокусами», як і «лазіння акторів по сцені раком» та інші подібні «трюки» (Стеценко, 1981: 296).

У циклі театрознавчих і музикознавчих статей, написаних у 1909 р. для газети «Рада», К. Стеценко виступає і з гострою критикою хореографічного складника київських вистав трупи Д. Колесниченка. У одній з рецензій на виступ цієї трупи композитор пише, як спотворюються національні танці у виконанні І. Сагайдачного, котрий використовував віртуозні рухи і трюки: «...Українська трупа... українські танці... Але ж які танці показують в театрі Купецького зібрання? Хіба несамовите гасання і “валяння дурня” на сцені д-ія Сагайдачного, який... у трупі Колесниченка... і танцюрист, і співець, і актор-комік, і видобувач у циганських хорах якихось дивовижних “мартівських” звуків... хіба підсакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою, сидання на землю зо всього розмаху – хіба це все можна назвати українськими танцями? Хіба всі ці рухи без пластичності, без будь-якої художньої

норми і краси достойні української штуки, сцени? Ні, цілком ні. Танцюристи не зрозуміли, видно, свого хисту, що попали замість циркової арени на українську сцену...» (Стеценко, 1981: 241). У цій же рецензії К. Стеценко з обуренням пише, що в дивертисментах танцюють під яку завгодно, тільки не українську музику.

Невмотивоване художньо використання в українських виставах віртуозних рухів, трюкової техніки, що призводило до спотворення народного танцю, зумовило переважно негативне ставлення діячів української культури до віртуозності. Об'єктом гострої критики з боку театральних діячів, письменників, композиторів були насамперед низькопробні сценічні інтерпретації «Гопака», перетвореного окремими недолугими хореографами й виконавцями, за висловом В. Верховинця, на «циркову еквілібристику в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка» (Верховинець, 1990: 23). У типовій моделі водевільних «горілчано-гопачних» вистав «Гопак» обов'язково танцювали в фіналі. Іронізуючи з цього, К. Стеценко писав: «...А хор мішаний у кінці III акту можна закінчити гопакком... Вийде чудовий фінал! У нас же, знаєте, попихач Сагайдачний добре таки утинає гопака. Можна буде попросити його потанцювати в цьому місці ногами вгору, на руках. О, він майстер на це! Буде надзвичайно ефектно. П'єса здобуде слави і буде давати добрі збори...» (Стеценко, 1981: 294).

На початку XX ст. загострилися проблеми пошуку нових шляхів розвитку сценічного танцю, зокрема використання віртуозних рухів. Народне хореографічне мистецтво потребувало теоретичного осмислення, протидія псевдо художнім інтерпретаціям потребувала системності. Відповіддю на виклики стала праця талановитого українського хореографа В. Верховинця «Теорія українського народного танцю».

Очевидна контрверсійність теорії українського народного танцю щодо моди на віртуозність. В. Верховинець чітко означає свою мистецьку позицію, закликаючи до збереження українського танцювального мистецтва й очищення танцю від усього, що було йому не властиве. Хореограф закликав до художньо осмисленої сценізації народного танцю і представив її зразки у вже згаданих нами власних постановках. На відміну від В. Верховинця, котрий володів художнім чуттям і розумів закони сценізації, хореографи численних провінційних театрів, що залишилися на рівні так званого етнографічного театру, часто вдавалися до механічного перенесення на театральну сцену сирого фольклорного

матеріалу, не дбаючи про те, наскільки відповідають фольклорні цитати загальному змісту твору.

Аналізуючи складний процес сценізації українського народного танцю на зламі століть, не варто забувати і про те, що учасниками цього процесу були не тільки українські, а й російські та польські балетмейстери. Адже українські танці більшою чи меншою мірою були представлені в операх російських композиторів «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова, «Мазепа» П. Чайковського. Український танець використовували постановники російських балетів. Зокрема, М. Петіпа у 1895 р. поставив український танець у балеті «Горбоконик» Ц. Пуні. Відомі також спроби створення українського балету. Так, прийшовши до київського оперного театру, балетмейстер і танцівник Варшавського театру С. Ленчевський в сезоні 1893–1894 рр. поставив на українському хореографічному матеріалі одноактні дивертисменти «Жнива в Малоросії» і «Малоросійський балет» (Станішевський, 2003: 28). Не варто не брати до уваги вплив цих та інших вистав на процес сценізації українського народного танцю, якщо розуміти його у широкому мистецькому контексті.

Висновки. Попри консервативність українського шкільного театру щодо присутності пластично-танцювального складника, все ж можна засвідчити, що його діяльність була важливим етапом в еволюції українського народно-сценічного танцю. В інтермедіях, представлених на подіумі українського шкільного театру XVII–XVIII ст., епізодично використовувались елементи народного танцю з метою поживлення сценічної дії та посилення впливу на глядацьку аудиторію.

Наступна віха еволюції українського народно-сценічного танцю пов'язана з виникненням національного професійного театр, і перш за все, з іменами І. Котляревського («Наталка-Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка»). Постановка їхніх творів сприяла формуванню принципів сценізації українського танцювального фольклору, що базувалися на наближеності до автентичних джерел, природності виконання та чистоті пластичних образів, виключали манірність та трюкацтво як самоціль. Одночасно феномен віртуозності став вагомим фактором еволюції українського сценічного танцю наприкінці XIX – на початку XX ст.

Негативну роль відіграли театральні трупи кінця XIX – початку XX ст., які експлуатували образи українців-пияків, що співають і виконують народні танці. Це згубно позначилося на розвитку народно-сценічної танцювальної культури, яку почали асоціювати з вадами українського побуту та низьким рівнем сценічної культури.

Вагомий внесок у сценізацію народної хореографії зробив В. Верховинець, беручи участь у театральних постановках, що сприяло кристалізації принципів українського народно-сценічного танцю, зокрема на певному етапі збереженню чистоти, національних стилевих особливостей і форм танцю.

Одним з важливих складників сценізації українського народного танцю, який, умовно, знаходився поза межами музично-драматичного театру можна вважати перші спроби використання елементів народних танців та національних тем на балетній сцені, зокрема у творчості польського балетмейстера С. Ленчевського у Києві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амфітеатров О. В. Українська «Дузе». *Український театр*. 2000. № 1/2. С. 8–10.
2. Величко Самійло. Літопис. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. С. 516–517.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995. 688 с.
5. Історія української культури : у 5-ти т. Т. 3. Київ : Наукова думка, 2003. 1246 с.
6. Історія української культури : у 5-ти т. Т. 5. Кн. 1. Київ : Наук. думка, 2011. 862 с.
7. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1982. 542 с.
8. Кінзерська Т. Учениця Марка Кропивницького. *Український театр*. 2000. № 1/2. С. 26–27.
9. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття : дис... канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 173 с.
10. Лужницький Григор. Праукраїнський театр. *Лужницький Григор. Вибране*. Івано-Франківськ, 1998. С. 201–216.
11. Макаров А. Н. Киевская старина в лицах XIX в. Київ : Довіра, 2005. 878 с.
12. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко. *Українське літературне барокко* : зб. наук. ст. Київ : Наукова думка, 1987. С. 109–130.
13. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
14. Стеценко К. Спогади. Листи. Матеріали. Київ : Музична Україна, 1981. 480 с.
15. Сулима М. М. *Українська драматургія XVII–XVIII ст.* Київ : Стило, 2010. 368 с.
16. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). *Франко І. Твори : в 20-ти т. Т. 16*. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1955. С. 209–245.

17. Шабаліна О. М. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку XX ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 263–273.

18. Шкоріненко В. О. Народні витоки російського танцю та його регіональні особливості. Київ : КНУКіМ, 1999. 79 с.

REFERENCES

1. Amfiteatrov O. V. Ukrainska «Duze» [Ukrainian "Duse"]. *Ukrainskyi teatr*. 2000. № 1/2. P. 8–10. [in Ukrainian]
2. Velychko Samiilo. Litopys [Chronicle]. Kyiv : Dnipro, 1991. T. 2. P. 516–517. [in Ukrainian]
3. Verkhovynets V. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 151 p. [in Ukrainian]
4. Yefremov S. O. Istoriia ukrainskoho pysmenstva [History of Ukrainian literature]. Kyiv : Femina, 1995. 688 p. [in Ukrainian]
5. Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian culture] : u 5 t. T. 3. Kyiv : Naukova dumka, 2003. 1246 p. [in Ukrainian]
6. Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian culture] : u 5 t. T. 5. Кн. 1. Kyiv : Naukova dumka, 2011. 862 p. [in Ukrainian]
7. Kvitka-Osnovianenko H. Povisti ta opovidannia. Dramatychni tvory [Tales and stories. Dramatic works.]. Kyiv : Naukova dumka, 1982. 542 p. [in Ukrainian]
8. Kinzerska T. Uchenytisia Marka Kropyvnytskoho [Student of Mark Kropyvnytsky]. *Ukrainskyi teatr*. 2000. № 1/2. P. 26–27. [in Ukrainian]
9. Lehka S. A. Ukrainska narodna khoreorafichna kultura XX stolittia [Ukrainian folk choreographic culture of the 20th century] : dys... kand. istorychnykh nauk : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2003. 173 p. [in Ukrainian]
10. Luzhnytskyi Hryhor. Praukrainskyi teatr [Proto-Ukrainian Theater]. Luzhnytskyi Hryhor. Vybrane [Selected]. Ivano-Frankivsk, 1998. P. 201–216. [in Ukrainian]
11. Makarov A. N. Kyevskaia staryna v lytsakh XIX v. [Kyiv old times in the faces of the 19th century]. Kyiv : Dovira, 2005. 878 p. [in Ukrainian]
12. Sofronova L. O. Kyivskyi shkilnyi teatr i problemy ukrainskoho barokko [Kyiv school theater and problems of the Ukrainian baroque.]. *Ukrainske literaturne barokko : zb. nauk. st.* Kyiv : Naukova dumka, 1987. P. 109–130. [in Ukrainian]
13. Stanishevskiy Yu. Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2003. 440 p. [in Ukrainian]
14. Stetsenko K. Spohady. Lysty, Materialy [Memoirs. Letters. Materials]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1981. 480 p. [in Ukrainian]
15. Sulyma M. M. Ukrainska dramaturhiia XVII–XVIII st. [Ukrainian dramaturgy of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv : Stylos, 2010, 368 p. [in Ukrainian]
16. Franko I. Rusko-ukrainskyi teatr (istorychni obrysy) [Russian-Ukrainian theater (historical outlines.]. *Franko I. Tvory : v 20-ty t. T. 16*. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, 1955. P. 209–245. [in Ukrainian]
17. Shabalina O. M. Rozvytok ukrainskoho khoreorafichnoho mystetstva na pochatku XX st.: dzherela ta tendentsii [Development of Ukrainian choreographic art at the beginning of the 20th century: sources and trends]. *Visnyk Lvivskoi nationalnoi akademii mystetstv*. 2016. Vyp. 28. P. 263–273. [in Ukrainian]
18. Shkorinenko V. O. Narodni vytyky rosiiskoho tantsiu ta yoho rehionalni osoblyvosti [Folk origins of Russian dance and its regional features]. Kyiv : KNUKіM, 1999. 79 p. [in Ukrainian]