

DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.02>

УДК 793.31:316.347-027.511-05Гум(477)(045)

Бабяк Єлізавета Яношівна,
викладач-методист,
заслужений працівник культури України,
Комунальний заклад вищої освіти
«Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради
<https://orcid.org/0000-0002-0956-3593>

Вейгеші Ярослава Віталіївна,
здобувач освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
Комунальний заклад вищої освіти
«Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради,
<https://orcid.org/0009-0007-2547-0446>

СТИЛІСТИЧНА СИСТЕМА АНДРІЯ ГУМЕНЮКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

У статті досліджується процес формування та розвитку стилістичних особливостей української хореографічної культури, оскільки саме вони визначають структуру народно-сценічної хореографії та траєкторії її еволюції. Особлива увага приділяється осмисленню багатства регіональних традицій, різноманіття підходів до композиційного й ритмічного вирішення танцю, а також їхнього впливу на становлення національної хореографічної школи. Аналізується внесок провідних учених і практиків, зокрема Андрія Гуменюка, який здійснив системний стилістичний розподіл українських народних танців, що став фундаментом сучасної класифікації. У роботі підкреслюється значення збереження автентичних форм у контексті глобалізаційних процесів, де традиція поєднується з інноваціями сценічної адаптації. Простежуються механізми регіональних виявів стилів – як маркерів локальної ідентичності, що забезпечують неперервність і спадкоємність національної культури, сприяючи водночас оновленню мистецького середовища. Показано, що поєднання автентики та трансформації дозволяє українському народному танцю зберігати власну унікальність, водночас інтегруючись у ширший культурний контекст і стаючи засобом репрезентації національної ідентичності у світі.

Ключові слова: український народний танець, збереження культури, стилістичні особливості, регіональна специфіка, культурна ідентичність, Андрій Гуменюк, традиційне мистецтво, регіональні відмінності, сценічна адаптація.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Пріоритетним завданням сучасної мистецької освіти є збереження та актуалізація національної культурної спадщини, що особливо загострюється в умовах глобалізаційних процесів і культурної взаємодії. Українська народна хореографія як унікальне явище художньої культури потребує системного наукового осмислення та інструментів, здатних забезпечити її неперервність і водночас адаптивність до нових соціокультурних реалій. Особливу значущість набуває стилістична система Андрія Гуменюка, яка ґрунтується на детальній класифікації регіональних особливостей танцю та визначає підходи до їхньої сценічної інтерпретації. Проблема полягає в тому, що за відсутності чіткого методологічного підґрунтя народно-сценічна хореографія ризикує втратити автентичність, розчинитися у світовому мистецькому просторі або ж бути спрощеною до декоративного рівня. Наукова спільнота стоїть перед завданням осмислення і подальшого розвитку класифікаційних принципів Гуменюка як універсального інструмента, що поєднує традиційність і

відкритість до трансформацій, сприяє формуванню культурної ідентичності, забезпечує художню цілісність українського танцю та підвищує його конкурентоспроможність у світовому культурному просторі.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Проблема збереження та розвитку української народної хореографії в умовах глобалізаційних викликів знайшла відображення у працях багатьох учених і практиків, серед яких варто відзначити В. Верховинця, П. Вірського, К. Балого, В. Авраменка, які по-різному підходили до сценічної адаптації народного танцю та підкреслювали його роль у формуванні національної ідентичності. Науковці сучасності звертають увагу на необхідність збереження автентичних форм при водночас відкритості до культурних взаємовпливів, що особливо актуалізується в умовах глобалізаційних процесів. У цьому контексті окреме місце посідає внесок Андрія Гуменюка, який запропонував системний стилістичний розподіл українських народних танців, що дозволив структурувати регіональні особливості й заклав підґрунтя для створення «стилістичної карти» української народно-сценічної хореографії. Попри це, питання наукового осмислення його методології та практичної цінності у процесі збереження культурної спадщини в умовах інтеграції України у світовий культурний простір досліджене недостатньо, що й зумовлює актуальність теми.

Мета статті – здійснення комплексного наукового аналізу формування та розвитку стилістичних особливостей української народної хореографії з урахуванням регіональної специфіки шляхом вивчення систематизації українських народних танців у працях Андрія Гуменюка, визначення ролі його підходу у формуванні стилістичної карти народно-сценічної хореографії та дослідження внеску провідних діячів у популяризацію і сценічну адаптацію танцювальних традицій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська танцювальна культура сформувалася у динамічному побутово-святковому середовищі, де майже кожна подія громади супроводжувалася співом, музикою і танцем; у цьому природному синтезі зародилися інваріанти пластики (крокові та ходові малюнки, ритмічні притупи, хороводні «кола») та базові композиційні схеми, які згодом легко переносилися на сцену [7, с.12]. Весняні обряди з веснянками та гаївками поєднували спів, рух, жест і міміку, утворюючи хоровод як найдавнішу форму колективної пластики; у таких творах, як «Подоланочка», «Кривий танець» чи «Просо», уже є колові побудови, діалог рядів і парні взаємодії. Додатково в них фіксується проста метроритміка (здебільшого 2/4 або 4/4), що сприяла участі широкого кола виконавців і виробленню «ансамблевого дихання», важливого для пізніших сценічних постановок [5, с. 34].

Купальський цикл розгортав просторову драматургію свята: водіння кіл навколо вогню, стрибки через полум'я та багатоголосий спів створювали ритуально-кільцеві композиції з чіткими кульмінаціями, які згодом легко переносилися на сцену. У цих побудовах закладено принцип контрасту «водіння – вибух» (між протяжним хороводом і стрибковою кульмінацією), а також багатопланову взаємодію груп, що дала матеріал для режисури масових сцен. Поступово до обрядів упліталися побутові танці – гопак, козачок, коломийка, метелиця, – що змінювало сакральну функцію, але збагачувало художню тканину дійства. На рівні лексики це означало природне співіснування ходових кроків із вистукуваннями, дрібушками та присядками, а також появу сольних «виходів», які підсилювали персоніфікацію образів [8, с. 76].

Після завершення жнив урочисті процесії з «царицею» та вінком набували маршового руху, а масове включення громади формувало відчуття колективного торжества. Самі процесії задавали візуальний «коридор» і ритмічний «пульс», що полегшувало інсценування входів-виходів та побудову фронтальних композицій. Весільний цикл закріпив жанрову палітру від сольних виходів до парних і групових

побудов, увів до репертуару також сюжетні танці на кшталт «Шевчиків». Для виконавця весільного циклу визначальними стали манера корпусу (стриманість/урочистість), робота з реквізитом (рушники, вінок), а також артикуляція кроку у зв'язку з наспівом – все це згодом лягло в канон народно-сценічного стилю [4, с.118].

Паралельно змінювався простір виконання: від вулиці та вечорниць – до хат, а пізніше до клубів і будинків культури, де традиція набувала репертуарного, а відтак і сценічного формату. Це спричинило нормування тривалості номерів, добір «читабельної» лексики для великої зали, розвиток умовної мізансцени й підсилення ансамблевого принципу. Сценічна інтерпретація зберігала інваріант – усталені рухові формули, колові або парні схеми, ритміку, – дозволяючи варіювати масштаб, темп і щільність ансамблю без втрати стилю. Важливо, що прийом «збільшення амплітуди» на сцені не руйнував характеру кроку, а лише підкреслював його рисунок для глядача великого залу [9, с. 65].

Взаємодія з іншими культурами сприяла створенню стилю: чеська полька й французька кадрили, зберігаючи форму, у народному побутуванні набули виразно українського характеру. Їхній «український переклад» – у синкопованих акцентах, специфічній роботі стопи й плечового поясу та в ігровій драматургії парних взаємодій. Становлення та методичне осмислення сценічної адаптації закріпила діяльність Василя Авраменка, який подав народну хореографію як повноцінне сценічне мистецтво, розбудував мережу шкіл і вплинув на систематизацію репертуару й принципів постановки; саме звідси починається «експортна» модель українського танцю, орієнтована на великі сцени та масові імпрези [1, с. 30].

У підсумку перехід від обряду й побуту до сцени відбувся без розриву традиції, через узагальнення інваріантів і свідоме масштабування форм. Цей рух супроводжувався поступовою стандартизацією термінології, уніфікацією методики розучування (від базових кроків до ансамблевої злагоди), а також формуванням критеріїв «стилістичної чистоти» в умовах професіоналізації жанру. Для сучасної сцени важливо зберігати баланс між видовищністю та ідентифікацією локальної манери, уникаючи «середньої» естрадної уніфікації, яка нівелює регіональну лексику [3].

У монографії А. І. Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України» запропоновано цілісну модель опису стилю українського танцю, що поєднує етнографічні спостереження, музично-ритмічний аналіз і сценічну практику. На відміну від підходів із простими переліками назв та регіонів, автор трактує стиль як сукупність конкретних маркерів манери виконання – опори, пружності, ведення корпусу й рук, системи акцентів – у нерозривному зв'язку з ритмом і костюмом. Унаслідок цього атрибуція змістилася від інтуїтивного впізнавання до перевірюваних критеріїв; більше того, з'явилася можливість формалізувати «паспорт» номера (функція, регіональний ресурс, домінуючі кроки, метр/ритміка, композиційний малюнок, взаємодія з костюмом і реквізитом) [7, с. 121].

Гуменюк виходить із того, що народний танець формується всередині певного соціально-побутового й обрядового середовища, отже класифікація має спиратися на первинну функцію явища. Він послідовно розрізняє обрядові, ігрові та побутові форми, наголошуючи: сценічна доля матеріалу не може ігнорувати його первісне призначення. Від функції дослідник переходить до регіонально-стилістичного рівня, де окреслює локальні комплекси (карпатський, поліський, подільський, степовий тощо) і демонструє, як місцева пластика, костюм і музика разом утворюють «тембр» руху. Саме в такій логіці стиль – це не географічна етикетка, а впізнавана манера, що фіксується в русі та звучанні; відповідно сценічні зразки повинні «говорити голосом» свого ареалу, навіть якщо композиційно вони масштабовані для великої сцени.

Ключовою є думка про єдність музики й руху. Зміна темпу, метру або характеру акцентів неминує змінює пластику танцівника; відповідно будь-яка сценічна розкладка музики має зв'язатися з «природним диханням» лексики. Звідси – межі правомірної

сценізації: дозволено збільшувати амплітуду руху, розгортати просторовий малюнок, монтувати епізоди, але заборонено руйнувати стильове ядро – опору, акцентування, ведення корпусу, координацію рук і ніг. У театральній практиці це співзвучно принципам драматургії номера: кульмінації не «нашиваються» трюками, а впливають із ритмічної логіки та пластичної інтонації матеріалу [6, с. 98].

Вагомим здобутком праці є нормалізація термінології. Описуючи рухи та прийоми, автор спирається на зрозумілу для носія традиції лексику, але надає їй академічної чіткості; терміни в нього позначають не «ансамблеві трюки», а принципи побудови кроку, опори й координації з музикою. Завдяки цьому зміцнилася педагогічна вертикаль: від первинної «опори» та базових ходів – до складніших сполучень і ансамблевої взаємодії (фронт, лінії, діагоналі, зміни малюнка), що зробило процес навчання керованим і відтворюваним у різних колективах [10, с. 45].

Андрій Іванович також демонструє, як локальна пластика безпосередньо пов'язана з костюмом і побутовими навичками: вага, крій та спосіб носіння одягу обмежують або підсилюють амплітуду, задають характер ходи й положення корпусу. У карпатському матеріалі це проявляється в пружних, «дробових» малюнках і частому використанні дрібушок; у поліському – у ковзній ході та стриманішій амплітуді; у степовому – у розмаху й відкритих просторових побудовах. Усі ці характеристики підкріплені музичними формулами (2/4 для козачків і метелиць, 3/4 для коломийкових і купальниць, 6/8 – для тропотянок), що диктують природний крок і фразування [7, с.173].

Сьогодні практичне значення гуменюківської моделі полягає у переході від простих схем до багаторівневої матриці ознак. Атрибуція спирається на сукупність маркерів – функцію, манеру, лексико-ритміку, композицію, костюм, – а не на саму лише назву чи географію. Це підвищує точність, дає прозорі критерії для конкурсного оцінювання і захищає від «середньої» естрадної уніфікації, коли будь-який матеріал перефарбовується під умовний «гопак». Для режисера це також означає усвідомлену роботу зі сценічним простором (рівні, глибина, ракурси), світлом і реквізитом, аби посилити, а не замаскувати стильову манеру [9, с. 279].

На початку ХХ ст. в українській хореографії чітко окреслилися дві паралельні тенденції. Перша – збереження автентики й перенесення на сцену незмінених зразків із максимально точним малюнком та манерою виконання (фольклорні танці). Друга – сценічна обробка першоджерел і технічне ускладнення відповідно до законів театру (народно-сценічні танці). Фольклорні форми залишаються колективним витвором багатьох поколінь із локальною музикою та костюмом; народно-сценічні мають автора-постановника й орієнтовані на цілісний художній образ, де важливою є драматургія номера, ансамблева злагода та міра віртуозності [6, с. 48].

Народно-сценічний танець постає як художня інтерпретація фольклору: балетмейстер, спираючись на обрядово-побутову основу, стилізує лексику, композицію та простір. Для зручності сценічної класифікації виділяють три макрорегіони. Центральньо-Східний (Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Слобожанщина, Сумщина, північ Донеччини; Дніпропетровщина, Запоріжжя, Херсонщина, Миколаївщина, Кіровоградщина, Одещина) дав героїко-масові форми – «Гопак», «Козачок», «Метелицю», «Запорожців», «Колгоспну польку» – із чіткою композицією й контрастом сольних і колективних епізодів. Північний макрорегіон (Полісся) зберігає обрядову стриманість («Поліська полька», «Ойра», «Поліські притупи») і близькість до хороводної традиції. Західний макрорегіон (Гуцульщина, Закарпаття, Львівщина, Лемківщина) уособлюють темпераментні «Аркан», «Гуцулка», «Решето», різні коломийкові варіанти; Буковина й Закарпаття додають «Вівчарів на полонині», «Буковинський парубоцький», «Бокораші», «Березнянку», «Дубо-танець», де відчутні румунські та словацькі нашарування. Ці приклади важливі для освітніх програм: вони дозволяють розвивати «стильове слухання»

у виконавців, аби ті впевнено розрізняли локальні манери [2, с. 43].

Популяризація українського танцю трималася не лише на репертуарі, а насамперед на персоналіях, які змогли з'єднати фольклор із великою сценою та освітніми інституціями. На цій мапі виразно окреслюються дві траєкторії: транснаціональна, започаткована в осередках діаспори (модель мережевих шкіл, масові імпрези, уніфікована базова лексика), і вітчизняна, канонізована державними колективами (високі виконавські стандарти, симфонізація номера, чітка драматургія). Вони працювали з одним ядром – манерою, ритмом і композиційним мисленням українського танцю, – але масштабували його різними інструментами: через мережі шкіл, методичну літературу, репертуарні політики та гастрольні стратегії [1, с. 30].

Серед дослідників і балетмейстерів, які сформували український народно-сценічний репертуар, варто згадати П. П. Вірського, В. М. Верховинця, К. Ю. Василенка, О. О. Гомона, В. Г. Дебелія, О. І. Прокопенка. На Буковині й Закарпатті особливу роль відіграли К. Ф. Балог, Я. М. Чуперчук, Д. Г. Ластівка, М. М. Вантух, а на Поділлі – В. В. Петрик. Їхня діяльність забезпечила, щоб фольклорні зразки отримали сценічне життя і були методично опрацьовані для професійних та самодіяльних колективів; у підсумку склалася тягла традиція, що поєднала школу, сцену і фестивальний рух.

Витоки професійної школи заклав Василь Верховинець: як композитор, хормейстер і педагог він створив понятійний апарат українського танцю, зафіксував кроки й акценти, запровадив словесно-графічний запис рухів і класифікацію танців, принципово наполягаючи на єдності співу, музики й пластики. Практика театру М. Садовського дала йому сценічний інструментарій: він уперше вивів на східноукраїнську сцену гуцульський «Аркан», розбудував інсценізовану пісню та запропонував педагогіку поступового ускладнення без трюкової «надмірності». Через збірку «Весняночка» і «Жінхоранс» Верховинець закріпив музично-рухову модель виховання, сформувавши естетичні критерії стилістичної чистоти; ці підходи резонують з пізнішими методичними працями про лексику та структуру народно-сценічного танцю [5, с.117].

Зовнішню траєкторію масштабування очолив Василь Авраменко – головний архітектор діаспорної експансії. Організувавши десятки шкіл і гуртків у Північній Америці та Європі, він стандартизував базову лексику гопака, коломийки й козачка для викладання поза Україною, провів тисячі аматорів через курси, а грандіозними імпрезами – від світових виставок до «Метрополітен-опери» – закріпив «експортну» ідентичність українського танцю. Підручник «Українські національні танці, музика і стрій» та широкий репертуар його постановок стали фундаментом для діаспорних ансамблів і педагогів; ця модель і нині використовується в культурній дипломатії та роботі з аматорськими спільнотами [1, с. 51].

Внутрішню лінію канонізації втілював Павло Вірський. Спираючись на класичну школу й театральний досвід, він синтезував фольклор із академічною технікою, перетворив номер на міні-виставу з чіткою музичною драматургією, а ансамблевий принцип зробив ознакою стилю. Модель державного колективу, світові гастролі, високі виконавські стандарти і продумана репертуарна політика утвердили «мову Вірського» як професійний стандарт: широка пластика без вульгаризації, ритмічна дисципліна, присядки й стрибки – як кульмінаційна спеція, а не самоціль, і бездоганний союз танцю з музикою [6, с.155].

Цю тяглисть розвинув Мирослав Вантух, який зберіг канон, підняв технічні вимоги, розширив гастрольну географію, заснував дитячу школу при ансамблі й адаптував «вірськівську» манеру до сучасних режисерських завдань. На регіональному рівні стилістичну палітру зібрали й окреслили провідні балетмейстери. Клара Балог створила виразний закарпатський «портрет»: пружна дрібушкова лексика із синкопованою пульсацією, стримано-горда чоловіча постава, плавні жіночі ходи й «вистріли»

стрибкових акцентів; саме через її сцени локальні інтонації краю увійшли до загальноукраїнського репертуару. На Поділлі Володимир Петрик і його школа відточили стрій гуцульських і подільських номерів, а на Наддніпрянщині Георгій Клоков поєднав степову темпераментність із сучасною режисурою масових сцен, вибудувавши виконавську школу в індустріальному регіоні. Борис Кокуленко поєднав постановочну роботу з науково-музейною ініціативою, систематизував великий корпус композицій і започаткував перший в Україні музей хореографічного мистецтва, що закріпило пам'ять і методичну базу для нових поколінь. Іван Пастеляк, працюючи зі сценою та освітою, створив репертуарно сильний колектив «Ритми молодості» й вивів закарпатський матеріал у професійну сценічну форму; Віктор Похиленко, багаторічний балетмейстер «Ятрані», перетворив регіональну школу на впливовий освітньо-творчий осередок і масштабними вокально-хореографічними програмами закріпив синтетичну модель жанру. Важливими популяризаторами й укладачами методики виступили Ким Василенко, Олександр Гомоляк, Володимир Дебелій, Олексій Прокопенко, Ярослав Чуперчук і Дмитро Ластівка, завдяки яким фольклорні джерела набули сучасної сценічної й педагогічної «оптики».

У підсумку сформувалися ключові ознаки українського народно-сценічного стилю: опора на автентичну лексику, ритміку і стрій; синтез із класичною технікою без порушення образної природи фольклору; драматургічна побудова номера з логічною кульмінацією; ансамблеве «дихання», у якому колективна злагода переважає трюкаду; а також постійний діалог України й діаспори, що відкрив національному танцю світову сцену. У педагогіці це корелює з принципом поетапності – від опор і базових рухів до композиції та ансамблевої взаємодії; у сценічній практиці – з вимогою зберігати маркери манери за умов будь-якої модернізації.

Висновки та перспективи подальших розвідок наперед. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що українська народна хореографія сформувалася у складному процесі взаємодії побутових і обрядових традицій, а її сценічна адаптація забезпечила збереження автентичних форм у поєднанні з інноваційними підходами. Важливу роль у науковому осмисленні цього процесу відіграла праця Андрія Гуменюка, який створив цілісну стилістичну систему, засновану на функціонально-регіональному аналізі танцю. Його підхід дозволив систематизувати жанрові й локальні відмінності, виокремити ключові ознаки манери виконання й закласти основи сучасної класифікації українських народних танців. Саме ця система стала універсальним інструментом для збереження ідентичності української хореографії в умовах глобалізації, оскільки поєднала традиційність і відкритість до сценічних трансформацій.

Регіональні особливості українських народних танців, закладені у стилістичній карті Гуменюка, забезпечили багатство національної пластики й визначили траєкторії розвитку народно-сценічної хореографії. Діяльність провідних діячів – від Верховинця та Авраменка до Вірського, Вантуха й регіональних балетмейстерів – сприяла популяризації українського танцю як у межах країни, так і в діаспорі, відкривши йому шлях на світову сцену. Таким чином, українська народна хореографія постає не лише як форма мистецького вираження, а й як засіб культурної пам'яті та дипломатії, що дозволяє зберігати самобутність традиції й водночас інтегруватися в глобальний культурний простір.

Л і т е р а т у р а :

1. Авраменко В. Українські національні танці, музика і стрій. Вінніпег, 1947. 82 с.
2. Балог К. Танці Закарпаття. К. : Мистецтво, 1986.
3. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтва в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ : КНУКіМ, 2004.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К. : Мистецтво, 1996. 491 с.

5. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К. : Мистецтво, 1991. 480 с.
6. Вірський П. П. У вихорі танцю. К. : Мистецтво, 1977. 230 с.
7. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України : підручник. К. : АН УРСР, 1963. 255 с.
8. Гуменюк А. І. Українські народні танці / упоряд. А. І. Гуменюк ; за ред. П. П. Вірського. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
9. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
10. Зубатов С. Л. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. К. : ІПКПК, 1995. 133 с.

References :

1. Avramenko V. (1947). Ukrainian national dances, music and structure. Winnipeg, 82 p.
2. Balog K. (1986). Dances of Transcarpathia. Kyiv: Mystetsvo.
3. Bernadska D. P. (2004). Phenomenon of art synthesis in modern Ukrainian stage choreography: author's abstract. dissertation candidate of art studies. Kyiv: KNUKiM.
4. Vasylenko K. (1996). Lexicon of Ukrainian folk stage dance. Kyiv: Mystetsvo. 491 p.
5. Verkhovynets V. M. (1991). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Mystetsvo. 480 p.
6. Virsky P. P. (1977). In the whirlwind of dance. Kyiv: Mystetsvo. 230 p.
7. Gumenyuk A. I. (1963). Folk choreographic art of Ukraine: textbook. Kyiv: Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. 255 p.
8. Gumenyuk A. I. (1969). Ukrainian folk dances / edited by A. I. Gumenyuk; edited by P. P. Virsky. Kyiv: Naukova Dumka. 615 p.
9. Zaitsev E. V., Kolesnychenko Yu. V. (2007). Fundamentals of folk and stage dance. Vinnytsia: NOVA KNYGA. 416 p.
10. Zubatov S. L. (1995). Fundamentals of teaching Ukrainian folk and stage dance. Kyiv: IPKPK. 133 p.

Yelyzaveta Babiak, Yaroslava Veigeshi. Andriy Humenyuk's stylistic system as a tool for preserving Ukrainian choreography in the conditions of globalization

The article explores the significance of Andriy Humenyuk's stylistic system as a fundamental tool for the preservation and development of Ukrainian choreography in the context of globalization. The study emphasizes the importance of stylistic features as structural elements that define folk-stage choreography and determine the trajectories of its evolution. Special attention is paid to the richness of regional traditions and the diversity of stylistic approaches that have shaped Ukrainian choreographic culture over centuries, creating a multifaceted artistic phenomenon. The article analyzes Humenyuk's scholarly contribution, in which he proposed a detailed stylistic classification of Ukrainian folk dances, thus laying the groundwork for modern systems of dance typology. The research highlights the dual processes of maintaining authenticity and adapting tradition to new cultural and social conditions, showing how folk dance can serve both as a marker of national identity and as a dynamic form open to transformation. The feasibility of integrating Humenyuk's principles into contemporary educational and performance practices is also discussed. The authors argue that the stylistic system provides mechanisms for ensuring continuity of Ukrainian choreography, strengthening its cultural value, and enhancing its capacity for artistic self-representation on the global stage.

Keywords: *Ukrainian folk dance, cultural preservation, stylistic features, regional specificity, cultural identity, Andriy Humenyuk, traditional art, regional differences, stage adaptation.*