



ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

УДК 793.3:378.147(477)

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.20029404>

**Народно-сценічний танець як засіб збереження та популяризації
національної культурної спадщини у хореографічній освіті**

Афанасьєв Сергій Миколайович

доцент кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін, Коледж
хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені
Сержа Лифаря», Україна, м. Київ, вул. Костянтина Данькевича, 4А,

<https://orcid.org/0000-0003-0229-8536>

Тетеря Дар'я Сергіївна

викладач хореографічних дисциплін, Коледж хореографічного мистецтва
«Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря», Україна, м.
Київ, вул. Костянтина Данькевича, 4А, <https://orcid.org/0009-0004-6651-4204>

Прийнято: 05.04.2026 | Опубліковано: 30.04.2026

Анотація:

Мета дослідження – визначити місце народно-сценічного танцю як дієвого засобу збереження та популяризації національної культурної спадщини в системі сучасної вищої хореографічної освіти України, а також виявити форми і прийоми роботи з цим жанром, зокрема із залученням цифрових технологій, що забезпечують трансляцію та документування танцювального фольклору.

Методи. Аналіз здійснено шляхом порівняльного вивчення десяти освітньо-професійних програм зі спеціальності 024 «Хореографія», що реалізуються в закладах вищої освіти різних регіонів України. Застосовувалися методи компетентнісного аналізу навчального навантаження, систематизації міжнародного досвіду, а також огляд досліджень щодо впровадження



доповненої, віртуальної реальності, системи захоплення руху та метаверс-платформ у хореографічну освіту. **Результати.** Народно-сценічний танець представлений в усіх аналізованих програмах як обов'язковий компонент фахової підготовки, проте кількість кредитів на цей блок суттєво варіюється від 16 кредитів у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв і Національному університеті «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» до 33 кредитів у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Більшість програм вводять народно-сценічний танець або український народний танець починаючи з першого семестру, що дозволяє закласти культурно-ідентитетну основу підготовки фахівця. Натомість Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв розміщують дисципліну народно-сценічного танцю на завершальному курсі, надаючи їй синтезуючої, а не формувальної функції, що є педагогічно менш ефективним з огляду на тривалість контакту студента з культурним матеріалом. На рівні компетентнісних результатів народно-сценічний танець охоплює три виміри: знаннявий (регіональна специфіка, термінологічний апарат, принципи сценічної обробки фольклору), виконавсько-технічний (лексика різних народів, методика роботи з колективом) і ціннісно-ідентитетний (розуміння хореографії як засобу ствердження національної самосвідомості). Водночас ціннісний вимір залишається найменш розкритим у програмах. Аналіз міжнародного досвіду засвідчує, що технології доповненої, віртуальної реальності, система захоплення руху та метаверс-середовища демонструють статистично значущий приріст показників як у відтворенні рухової лексики, так і в засвоєнні культурного контексту народного танцю. Разом із тим жодна з аналізованих українських освітньо-професійних програм не показує явного зв'язку між народно-сценічним блоком і цифровим документуванням нематеріальної культурної спадщини. **Висновки.** Проведене дослідження підтвердило, що народно-сценічний танець має реальний



потенціал як засіб збереження та популяризації національної культурної спадщини в системі вищої хореографічної освіти. Аналіз десяти програм засвідчив його стійку присутність у навчальних планах та охоплення трьох компетентнісних вимірів: знаннєвого, технічного і ціннісного. Міжнародний досвід підтверджує ефективність цифрових технологій для збереження та трансляції танцювального фольклору, натомість українські програми цей потенціал ще не реалізували.

Ключові слова: *український народний танець, освітньо-професійна програма, культурна трансмісія, цифрові технології в освіті, компетентність*

Folk and stage dance as a means of preserving and promoting national cultural heritage in dance education

Sergii Afanasiev

Associate Professor at the Department of Choreographic and Artistic Disciplines,
College of Choreographic Art “Serge Lifar Kyiv Municipal Academy of Dance”, 4-A
Kostyantyna Dankevycha Street, Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-0229-8536>

Daria Teteria

Teacher of Choreographic Disciplines, College of Choreographic Art “Serge Lifar
Kyiv Municipal Academy of Dance”, 4-A Kostyantyna Dankevycha Street, Kyiv,
Ukraine, <https://orcid.org/0009-0004-6651-4204>

Abstract: *The aim of this study is to determine the role of folk stage dance as an effective means of preserving and promoting the national cultural heritage within the system of contemporary higher choreography education in Ukraine, as well as to identify methods and techniques for working with this genre, particularly through the*



use of digital technologies that facilitate the broadcasting and documentation of dance folklore. **Methods.** The analysis was conducted through a comparative study of ten educational and professional programs in the specialty 024 “Choreography” implemented at higher education institutions in various regions of Ukraine. Methods used included competency-based analysis of the academic workload, systematization of international experience, as well as a review of research on the implementation of augmented and virtual reality, motion capture systems, and metaverse platforms in choreography education. **Results.** Folk and stage dance is included in all the programs analyzed as a mandatory component of professional training, however, the number of credits for this module varies significantly: from 16 credits at the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts and the Yuriy Kondratyuk Poltava Polytechnic National University to 33 credits at the Ivan Franko National University of Lviv. Most programs introduce folk stage dance or Ukrainian folk dance starting in the first semester, which helps lay the cultural and identity foundation for the specialist’s training. In contrast, the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts places the folk-stage dance discipline in the final year, assigning it a synthesizing rather than a formative function, which is pedagogically less effective given the limited duration of the student’s engagement with the cultural material. In terms of competency outcomes, folk stage dance encompasses three dimensions: cognitive (regional specificity, terminology, principles of staging folklore), performance-technical (vocabulary of different peoples, methods of working with a group), and value-identity (understanding choreography as a means of affirming national identity). At the same time, the value dimension remains the least explored in the programs. An analysis of international experience shows that augmented and virtual reality technologies, motion capture systems, and metaverse environments demonstrate a statistically significant improvement in performance metrics regarding both the reproduction of movement vocabulary and the assimilation of the cultural context of folk dance. At the same time, none of the analyzed Ukrainian educational and professional programs



*show a clear connection between the folk-stage component and the digital documentation of intangible cultural heritage. **Conclusions.** The study confirmed that folk stage dance has real potential as a means of preserving and promoting national cultural heritage within the system of higher choreographic education. An analysis of ten programs demonstrated its consistent presence in curricula and its coverage of three competency dimensions – knowledge, technical, and values. International experience confirms the effectiveness of digital technologies for preserving and disseminating dance folklore; however, Ukrainian programs have not yet realized this potential.*

Keywords: *Ukrainian folk dance, educational and vocational program, cultural transmission, digital technologies in education, competence.*

Постановка проблеми. Посилення глобалізаційних процесів, цифрова трансформація мистецтва та зростаюча стандартизація культурних продуктів створюють реальну загрозу для автентичності народного танцю як живої форми культурної пам'яті. Масове поширення комерційних форм хореографічного мистецтва витісняє регіональні танцювальні традиції на периферію культурного простору, перетворюючи їх на декоративний елемент до туристичних програм чи святкових заходів, що позбавлений глибокого культурного змісту. Народний танець поступово втрачає свою первісну функцію – бути живим носієм колективної ідентичності та спільної творчості, а натомість стає об'єктом споживання.

В українському контексті ця проблема набуває особливої гостроти. З одного боку, повномасштабне російське вторгнення загострило суспільний запит на осмислення та збереження національної культурної спадщини, а з другого – завдало відчутного удару по інституціях, які традиційно виконували цю функцію: ансамблям, хореографічним школам і регіональним культурним осередкам. За таких умов хореографічна освіта перестає бути лише простором фахової підготовки, вона починає виконувати завдання із забезпечення



безперервності танцювальної традиції, яку можна зберегти та передати наступним поколінням. Саме тому питання про те, яким чином народно-сценічний танець може ефективно виконувати функцію збереження та популяризації культурної спадщини в умовах сучасної хореографічної освіти, набуває не лише наукового, але і практичного суспільного значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науковому полі одним із напрямів досліджень є народно-сценічний танець як механізм збереження національної культурної спадщини. Так, Г. Саїтова та ін. проаналізували казахський народний танець «Кара жорга» в контексті збереження культурної спадщини Республіки Казахстан. Науковці аналізують феномен так званого «першого» та «другого» існування танцю. У першому значенні – це автентичний танець, а другому – сценічний. Трансформація традиційного танцю в сценічну форму супроводжується внесенням змін у смислове значення та впливає на характер імпровізації. Можна припустити, що саме це протиріччя між автентичністю та сценічністю є одним із ключових викликів для хореографічної педагогіки. Оскільки дослідники зосереджуються переважно на результатах експедицій до Монголії, Китаю й Алтайського регіону, питання методики впровадження цього матеріалу в освітній процес розглянуто частково [1].

Водночас Р. Хуанг, Л. Чжан та Ю. Лі, аналізуючи стан танцювальної освіти в Китаї, переконані, що збереження традиційної культури через хореографічну освіту є необхідною умовою сталого розвитку. Ринок танцювальної освіти в Китаї до 2025 р. оцінюється в 93 млрд юанів, а проникнення танцювальних класів становить 5,8% [2, с. 11]. Однак, фокус на економічному вимірі в цій статті відсуває на другий план саме народно-сценічний компонент як носій національної пам'яті.

Взаємодію танцю та культурної ідентичності в умовах глобалізації досліджує Ч. Хоу, розглядаючи збереження локальних танцювальних форм як складний і суперечливий процес. Дослідник наводить приклади успішного



виживання традиційних форм, таких як фламенко в Іспанії, індійський бгаратанат'ям та аргентинське танго, наголошуючи на їх стійкості завдяки поєднанню формальної освіти, фестивальної практики і цифровому архівуванню Smithsonian Institution [3]. Це частково підтверджує тезу про те, що інституційна підтримка є неодмінною умовою збереження традиції, але в українському контексті, де додатковим чинником втрати культурної спадщини є війна, залишається відкритим питання – яким чином ці механізми можуть бути адаптовані.

У статті Л. Іцзюнь представлено ширший погляд на танець як культурне вираження, приділяючи значну увагу взаємодії традицій та інновацій. Авторка наводить численні приклади: ірландський степ у танцювальних школах, система гуру-шіш'я в індійській традиції, *bon-odori* в Японії як елемент громадського ритуалу [4, с. 27]. Цінним у цій статті є визнання того, що збереження традиції є *«... це складний процес, який вимагає постійної уваги та підтримки з боку громади, освітніх і культурних установ»* [4, с. 28]. Однак у роботі практично не розглядається питання ролі народно-сценічного танцю як специфічного жанрового утворення, що перебуває між автентичним фольклором та академічним хореографічним мистецтвом, а саме це є центральним для цього дослідження.

Українська дослідниця К. Куртева аналізує народно-сценічний танець Прикарпатського регіону як фольклорну основу сучасного хореографічного мистецтва, розглядаючи конкретний кейс – театралізовану міфо-денс-оперу «Оле (Олекса Довбуш)» у виконанні ансамблю «Гуцулія». Вона формулює критерії актуальності сучасного хореографічного твору, побудованого на автентичному фольклорному матеріалі. Важливо, що авторка пропонує розгорнуту типологію принципів стилізації народного танцю: контамінацію, асоціацію, органічне злиття та інтерпретацію авторського стилю. Ця класифікація є методологічно цінною, хоча і потребує подальшого дослідження в площині практичного впровадження в навчальні програми [5].



Більш системний погляд на культурно-спадкову функцію хореографії пропонує Я. Федотова, яка виокремлює шість характерних особливостей народного танцю як носія культурної спадщини: символізм, обрядовість, збереження та передачу культурних традицій, посилення національної ідентичності, національно-патріотичне виховання і синкретизм хореографічного мистецтва [6, с. 284]. Ця типологія є, ймовірно, однією з найбільш розгорнутих серед українських досліджень останніх років. Разом із тим у роботі бракує емпіричної складової, оскільки твердження про виховний вплив народного танцю переважно декларативні та потребують подальшого дослідження із залученням конкретних педагогічних вимірювань [6].

Дещо інший ракурс пропонують В. Волчукова та О. Тіщенко, які досліджують засоби відображення весняно-літнього циклу українських календарних обрядів у народно-сценічних танцях. Авторки теоретично обґрунтовують класифікацію веснянок та аналізують репертуар як аматорських, так і професійних ансамблів, зокрема, Заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю, ансамблю «Юність» та хореографічного гуртка «Барви танцю». Припустимо, що саме синкретична природа обрядового танцю, а саме поєднання слова, руху, музики та символу робить його особливо потужним інструментом культурної трансмісії. Їхній підхід є продуктивним для збереження обрядовості, проте потребує подальшого дослідження щодо впливу цих засобів на формування національної ідентичності у студентів-хореографів. Також праця обмежується аналізом конкретного сезонного циклу та не претендує на системне осмислення місця веснянок у хореографічній освіті [7].

Вагомим внеском є праця О. Єфімової та В. Алтухова, в якій проаналізовано навчально-виховний процес підготовки здобувачів за спеціальністю 024 «Хореографія» на прикладі Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Науковці детально розкривають структуру дисципліни «Теорія та методика викладання народно-



сценічного танцю», описують послідовність екзерсису біля верстата і підкреслюють значення міждисциплінарних зв'язків із класичним танцем, постановкою й ансамблевою практикою [8, с. 45]. Показово, що дослідники акцентують на ролі Народного ансамблю «Зорицвіт» як практичної платформи формування фахових компетентностей здобувачів. Такий підхід є методично цінним, проте він зосереджений переважно на технічному аспекті підготовки та значно менше торкається питань культурно-спадкової функції танцю у свідомості майбутніх педагогів-хореографів [8].

У свою чергу, В. Гордєєв та А. Самохвалова розглянули питання ролі балетмейстера у збереженні етнографічної автентичності українського народного танцю. Автори аналізують методологічні підходи балетмейстерів через призму культурологічного, мистецтвознавчого й етнографічного методів, досліджуючи польові дослідження, інтерв'ю з носіями традицій та аналіз архівних джерел як основні інструменти роботи хореографа з фольклорним матеріалом. Особливо цінним є акцент на освітній складовій, коли майстер-класи та спеціалізовані програми розглядаються як механізм передачі не лише технічних навичок, але і глибинного розуміння культурних кодів танцю [9]. Ця ідея частково підтверджує тезу про те, що балетмейстер у сучасних умовах виконує функцію культурного медіатора, але цей аспект поки що залишається недостатньо операціоналізованим у контексті систематичної хореографічної освіти.

Для порівняльного аналізу показовим є досвід китайського академічного дискурсу. Так, С. Чжу аналізує охорону нематеріальної культурної спадщини та пропонує модель «подвійного паралельного захисту» народного танцю, наголошуючи на критичній ролі спадкоємця як носія культурних характеристик і пропонуючи трирівневу модель успадкування: «оригінальна екологічна зона – ядро культурної спадщини – суб'єктивна зона розширення». Водночас 5G+ технології відкривають нові можливості для збереження зникаючих форм



нематеріальної спадщини через бази даних, мультимедійний запис і реконструкцію 3D-середовищ [10, с. 122]. Такий підхід є цікавим для компаративного аналізу, оскільки демонструє, що виклики збереження народного танцю мають універсальний характер незалежно від того, йдеться про китайські етнічні танці чи про українські обрядові форми. Проте модель, запропонована С. Чжу, орієнтована на позаінституційне успадкування та не адаптована до умов вищої хореографічної освіти як системи. В Україні ця проблематика поки що розроблена значно менше, адже українські дослідники переважно зосереджені на педагогічних і мистецтвознавчих аспектах, тоді як питання технологічної архівації танцювального фольклору залишається майже поза увагою наукової спільноти. Це є суттєвою прогалиною в умовах воєнного часу, коли фізичне знищення культурних об'єктів стає реальним ризиком.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Проведений аналіз наукових джерел дозволяє констатувати, що попри значний інтерес дослідників до окремих аспектів народно-сценічного танцю, зокрема, регіональних, методичних, обрядових і балетмейстерських, системного дослідження, яке б розглядало народно-сценічний танець одночасно як педагогічний інструмент, культурний феномен та засіб популяризації культурної спадщини в умовах сучасної вищої хореографічної освіти, досі не здійснено. Зокрема, залишаються недостатньо дослідженими питання інтеграції цифрових інструментів популяризації у навчальний процес, критерії оцінювання культурно-спадкової компетентності студентів-хореографів, а також механізми взаємодії ансамблів із теоретичними курсами в контексті збереження танцювального фольклору.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Мета статті – обґрунтувати роль народно-сценічного танцю як засобу збереження та популяризації національної культурної спадщини в умовах сучасної вищої хореографічної освіти. Для реалізації поставленої мети необхідно



проаналізувати місце народно-сценічного танцю в навчальних програмах хореографічних закладів вищої освіти (далі – ЗВО) та визначити, які знання, уміння та ціннісні орієнтири щодо національної культурної спадщини він формує у здобувачів. Також необхідно виявити форми та прийоми роботи з народно-сценічним танцем в освітній практиці, зокрема із залученням цифрових засобів, що забезпечують збереження та популяризацію культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Було розглянуто освітньо-професійні програми (далі – ОПП) зі спеціальності 024 «Хореографія» [11–20] та виявлено, що народно-сценічний танець наявний скрізь як обов’язковий компонент. Але у кожному ЗВО цей компонент реалізовується по-різному, що і спонукає до критичного аналізу.

Результати дослідження обмежені вибіркою з десяти ОПП, що не охоплюють повного переліку ЗВО України, які готують фахівців зі спеціальності 024 «Хореографія». Аналіз здійснювався на основі знайдених на момент дослідження редакцій ОПП, однак ЗВО мають право переглядати програми щорічно, тому окремі положення щодо кредитного навантаження, структури дисциплін і компетентнісних результатів можуть бути вже змінені в нових редакціях. Крім того, аналіз обмежується формальним змістом програмних документів і не охоплює реальної освітньої практики: силабусів, методичних матеріалів викладачів і результатів навчання здобувачів, що потребує окремого емпіричного дослідження. У зв’язку з цим отримані дані рекомендується розглядати як актуальний зріз стану хореографічної освіти в Україні, що підлягає систематичному моніторингу та перегляду мірою оновлення нормативної бази.

Кредитне навантаження на народно-сценічний блок коливається суттєво, але така варіативність не є технічною випадковістю, а відображенням реальних концептуальних пріоритетів ЗВО.

Найбільший абсолютний показник – у Львівському національному університеті імені Івана Франка (ЛНУ), який пропонує «Теорію та методику



викладання народно-сценічного танцю» (17 кредитів, освітний компонент (далі – ОК) 20) і «Теорію та методику викладання українського академічного танцю» (16 кредитів, ОК 21) – разом 33 кредити, що майже 14% від 240 [11]. Херсонський державний університет (ХДУ) включає: «Український народний танець» (ОК 10), який отримав 15,5 кредитів, «Народно-сценічний танець» (ОК 11) – 14 кредитів, що разом становить майже 30 кредитів [12]. Рівненський державний гуманітарний університет (РДГУ) пропонує 20 кредитів через дві рівноцінні обов’язкові дисципліни: «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» (ОК 12, 10 кредитів) і «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю» (ОК 13, 10 кредитів) [13].

У Національному університеті «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» (ОК 18) отримала 10 кредитів як обов’язкова дисципліна. Водночас окремо виокремлено «Теорію та методику викладання українського народного танцю» (ОК 19) – ще 6 кредитів. Разом це становить 16 кредитів, що займає близько 11 % від 145 обов’язкових кредитів циклу професійної підготовки. Для порівняння «Теорія та методика викладання класичного танцю» (ОК 15) отримала 24 кредити, тобто народно-сценічний блок займає 66,7% від обсягу класичного [14]. Ця цифра частково підтверджує нерівність і домінування класичного танцю.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (КМАЕЦМ), натомість, відводить 16 кредитів (ОК 13) у межах предмету «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» та 6 кредитів для дисципліни «Основи українського народно-сценічного танцю» (ОК 17) [15].

У Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка (ДДПУ) дисципліна «Теорія і методика навчання народно-сценічного танцю» (ОК 16) має обсяг 12 кредитів і вивчається протягом трьох семестрів із поступовим ускладненням від початкового рівня виконавства до методики



постановки. Поруч стоїть «Теорія і методика навчання українського народного танцю» – ще 17 кредитів (ОК 15), що разом дає 29 кредитів на народно-танцювальний блок (з 240 загальних, тобто близько 12% від загального освітнього навантаження). Для порівняння класичний танець у ДДПУ імені Івана Франка займає 23 кредити (ОК 14), тобто народний блок лише трохи переважає його кількісно. Це радше свідчить про збалансовану увагу до народно-хореографічної традиції поруч з іншими напрямками [16]. Національний університет фізичного виховання і спорту України (НУФВСУ) виокремлює «Теорію та методику викладання народно-сценічного танцю» в 14 кредитів (ОК.ЦС 20), додатково – «Теорію та методику викладання українського народно-сценічного танцю» – 8 кредитів (ОК.ЦС 14). Характерно, що ця ОПП містить також «Хореографію у спорті» (16 кредитів, ОК.ЦС 23), що пов'язана з балетмейстерськими завданнями в спортивних дисциплінах. Це принципово інший контекст застосування народно-сценічного матеріалу, і він, варто зазначити, є унікальним для цього ЗВО [17].

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини (УДПУ) надає «Теорії та методиці народно-сценічного танцю» (ОК 24) 14 кредитів, доповнюючи «Народознавством та хореографічним фольклором України» (ОК 12, 3 кредити) і «Навчальною практикою (фольклорною)» (3 кредити) [18].

Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» обирає інтегровану форму: «Теорія і методика викладання народно-сценічного танцю / модерн-джаз танцю / танців європейської програми» – 25 кредитів на три різних напрями. Реальна частка народно-сценічного компонента залишається нез'ясованою без силабусу [19]. ОПП Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського структурована принципово інакше. Тут дисципліни танцювального циклу згруповані в укрупнені блоки: «Теорія та методика викладання танцю (за



видами)» (обов'язковий компонент професійної підготовки (далі – ОКПП) 13, 57 кредитів) та «Практикум з виконавської діяльності хореографа (за видами)» (ОКПП 12, 10 кредитів). Народно-сценічний танець входить до цих блоків поряд із класичним, сучасним, бальним та іншими видами. Конкретний розподіл кредитів між видами в самому документі програми не зазначено і це, на нашу думку, є обмеженням підходу, оскільки унеможливорює точне порівняння [20].

Загальна тенденція така, що попри відмінності між програмами, народно-сценічний танець скрізь отримує не менше 16 кредитів, що вже само по собі є показовим. Але за різною кількістю кредитів спостерігається інакші підходи, адже одні ЗВО диференціюють народно-сценічний та український народний танець як окремі дисципліни з власними ОК-кодами, інші об'єднують їх в єдиний блок, решта – розчиняють у міждисциплінарному масиві.

Більшість програм вводять народно-сценічний танець вже з першого семестру. Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» вводить ОК 18 і ОК 19 з першого семестру, наскрізно через шість із восьми семестрів [14]. ХДУ – ОК 10 і ОК 11 також з першого семестру, майже постійна присутність у плані [12]. ЛНУ імені Івана Франка з 1 по 8 семестр без перерв [11]. УДПУ імені Павла Тичини – ОК 24 теж з 1–8 семестр, але вже у другому з'являється фольклорна практика [18]. Починати з народного матеріалу означає закладати культурну основу до того, як здобувач занурився в класичну чи сучасну лексику.

КМАЕЦМ обирає протилежну стратегію: ОК 17 («Основи українського народно-сценічного танцю») розміщено на четвертому, завершальному році навчання із синтезуючою, а не підготовчою функцією [15]. Такий підхід є частково обмеженим, оскільки культурно-ціннісне навантаження народної хореографії ефективніше формується в тривалому контакті, а не в концентрованому фінальному курсі.



Усі десять програм відтворюють компетентнісну рамку Стандарту МОН № 358 від 04.03.2020 [21]. Це означає, що на рівні формальних формулювань ЗВО практично не відрізняються. Реальна диференціація прихована в структурі, обсязі та суміжних ОК-дисциплінах.

На знаннєвому рівні народно-сценічний танець формує передусім СК02 (СК – соціальна компетенність) – здатність аналізувати стильові особливості та жанри хореографічного мистецтва. Конкретніше, знання регіональної специфіки (гуцульська, поліська, центральноукраїнська традиції тощо), термінологічного апарату та принципів сценічної обробки фольклорного матеріалу. Силабус ЛНУ імені Франка фіксує очікування щодо «визначення витоків народно-сценічного танцю», «формування знань характеристик народних танців різних країн світу» й «оволодіння понятійно-категоріальним словником хореографічного мистецтва» [22]. Це є стандартним переліком і, ймовірно, саме він стоїть за матрицями компетентностей у решті програм.

На рівні умінь ключовою є СК14 – технічне виконання танцювальних технік. Для народно-сценічного напрямку це: лексика різних народів, здатність до сценічної трансформації фольклорного першоджерела, методичні навички роботи з колективом. НУФВСУ через ФК18 (ФК – фахова компетентність) додатково вказує на здатність «...синтезувати та інтерпретувати художню інформацію з метою створення композиції для різних видів спорту з елементами хореографії» [17]. Показово, що РДГУ пов'язує ОК 12 та ОК 13 із реалізацією 16 спеціальних компетентностей – цифра, яка свідчить про центральне, а не допоміжне місце народного блоку у фаховій підготовці [13, с. 23].

Ціннісний вимір ОПП – найменш операціональний і найбільш декларативний. ПР10 (ПР – програмні результати) – «Розуміти хореографію як засіб ствердження національної самосвідомості та ідентичності» – наявний у 9 програмах дослівно однаково, а в ЛНУ імені Франка – як ПРН 11 (ПРН – програмні результати навчання) [11]. Проте механізм переходу від вивчення



конкретних ОК-дисциплін до усвідомлення культурної ідентичності жодна програма не описує. Це залишається на розсуд викладача та є суттєвим недоліком, а не перевагою гнучкого підходу.

Серед десяти програм найбільш послідовною в ціннісному вимірі видається ОПП РДГУ. Окрім обов'язкових ОК 12 і ОК 13, вибіркова частина програми містить дисципліни «Сучасна інтерпретація фольклорного танцю Полісся / Локальні зразки українських танців», тобто регіональний вимір свідомо вбудований у логіку всього навчального плану [13]. Можна припустити, що така структура пов'язана зі стейкхолдерами програми, адже серед зовнішніх рецензентів є художній керівник самодіяльного ансамблю танцю «Полісянка» О. В. Левашов і головний балетмейстер Волинського академічного облмуздрамтеатру ім. Тараса Шевченка В. С. Замлинний.

УДПУ імені Павла Тичини частково підтверджує цю логіку через іншу стратегію. Окрема «Навчальна практика (фольклорна)» в другому семестрі одразу після першого знайомства з теорією через ОК 24 змушує здобувача до дослідницької роботи. Матриця результатів навчання УДПУ імені Павла Тичини свідчить, що саме ОК 24 є одним із небагатьох компонентів, що одночасно забезпечує ПР 08, ПР 13 і ПР 19 [18]. Такі результати нетипові для інших дисциплін, наприклад, сучасний або бальний танець охоплюють здебільшого технічно-виконавські ПР, не торкаючись ціннісно-ідентитетних.

Жодна з десяти програм не артикулює явного зв'язку народно-сценічного танцю з цифровими технологіями документування нематеріальної культурної спадщини. СК10 вказує на здатність застосовувати «відео-, TV-, цифрове, медіа-мистецтво», але це радше презентація, аніж документування. У статті Л. Х. Єнсена та ін. зазначається, що методи цифрової етнографії та інтерактивного картографування допомагають досягати глибинний етнокультурний код, уникаючи поверхневих стилізацій [23]. Це потребує подальшого дослідження в контексті впровадження в конкретні ОК-дисципліни.



Окремо варто звернути увагу на часовий розрив між ухваленням більшості програм (2020–2023) і сьогодишнім контекстом. Можемо припустити, що ОПП, які були укладені після 2022 р., упровадили теорію та методику викладання українського народно-сценічного танцю як усвідомлену ціннісну відповідь на контекст повномасштабного вторгнення.

Зрештою, народно-сценічний танець пройшов довгий шлях становлення та розвитку, оскільки він завжди був пов'язаний з історією народу, його традиціями та звичаями, і саме цей зв'язок освітні програми намагаються відтворити, хоча з різним ступенем конкретності та регіональної чутливості. Також показовим є те, що всі аналізовані ЗВО включають цю дисципліну до обов'язкового ядра. Те, як саме вони її вбудовують у часову логіку, яке кредитне навантаження надають і чи пов'язують з регіональною ідентичністю у всіх ОПП відрізняється.

Народно-сценічний танець є невіддільною частиною нематеріальної культурної спадщини, а його збереження для наступних поколінь набуває першочергового значення. Водночас традиційні форми трансляції такі як пряме наслідування, текстова нотація та відеозапис мають суттєві обмеження, адже вони фіксують лише двовимірну проекцію руху та фізично прив'язують здобувача до конкретного педагога. Саме це протиріччя між цінністю спадщини й архаїчністю методів і спонукає дослідників шукати нові рішення.

У сфері народно-сценічної хореографії пропонується залучати методи цифрової етнографії, інтерактивного картографування та технології доповненої реальності, що допомагає майбутнім фахівцям не лише засвоювати технічну лексику, а й осягати глибинний етнокультурний код і семантику національної спадщини [24]. Це є принциповою відмінністю від суто технічного навчання, де мова йде не про «відтворити рух», а про «зрозуміти, звідки він».

Донедавна вважалося, що навчання танцю здійснюється лише кількома шляхами: очне заняття з педагогом або самостійне вивчення за відеозаписами [25]. Однак такі підходи, навіть доповнені онлайн-форматами, не



дають здобувачам просторового зворотного зв'язку. Наприклад, С. Ши та І. Сін розробили прототип мобільного AR-застосунку для навчання народного танцю, де 3D-аватар педагога створювався за допомогою костюма з 37 пасивними маркерами. Тест Шапіро-Уїлка підтвердив, що найкращі результати з точності відтворення рухів показали саме користувачі AR-додатку [26]. Це частково підтверджує гіпотезу про перевагу просторового відображення над площинним, проте потребує подальшого дослідження на більших і різноманітніших вибірках.

Дослідження Н. Сахнір, Дж. Джаміла та Ф. Е. Макаві демонструє, як pose-estimation та motion-capture analytics можуть бути інтегровані в XR-середовища для надання скоригованих підказок у реальному часі й оцінювання виконання, особливо коли це поєднується з рефлексивними завданнями та структурованими практичними сесіями [27, с. 718]. Можна припустити, що без педагогічного дизайну навколо таких засобів вони перетворюються на «дорогий атракціон» без вимірюваного навчального ефекту. Зокрема, платформа DanceVR забезпечує зворотний зв'язок щодо вирівнювання тіла в реальному часі, а деякі китайські університети запровадили AR-функції і бібліотеки відеоматеріалів, що також підвищило засвоєння складних послідовностей і загальну залученість студентів [28, с. 798].

Після 2020 р. кількість публікацій WoS про онлайн-навчання танцю зросла більш ніж у 4 рази, якщо у 2019 році їх було 3, то у 2023 – вже 13 [29]. Вважаємо доцільним розглядати цей сплеск не лише як реакцію на пандемію, а як накопичений технологічний запит, для якого пандемія стала каталізатором.

Зважаючи на це, доцільно було розробити таблицю 1, яка описує форми та прийоми роботи з народно-сценічним танцем із залученням цифрових засобів, що забезпечують збереження і популяризацію культурної спадщини.

Таблиця 1

Форми та прийоми роботи з народно-сценічним танцем із залученням цифрових засобів



Форма / прийом	Цифровий засіб	Приклад реалізації	Педагогічний ефект
Мобільний AR-застосунок для екзерсису	Використано систему захоплення руху (костюм із 37 світловідбивними точками), що забезпечує детальну реконструкцію кінематики тіла та подальше відтворення рухів у вигляді AR-аватара [26]	Прототип мобільного застосунку для онлайн-занять народним танцем: AR vs. традиційний екран проєкції	Здобувачі швидше засвоюють рухи завдяки наочному прикладу. Одразу бачать і виправляють помилки (положення тіла, симетрія, ритм). Краще контролюють власні рухи; покращують координацію, баланс і просторове відчуття через порівняння з AR-аватаром і миттєвий візуальний зворотний зв'язок
Система навчання танцю на основі AR та моделі прийняття технологій	AR на основі конструктивістської теорії, моделі Дрейфуса та моделі прийняття технологій [30]	Автори підтвердили загальне позитивне прийняття AR-системи в навчанні танцю серед користувачів різного віку та інтересів	Підвищення ефективності запам'ятовування, удосконалення навчального середовища
Цифровий архів поз + III-генерація	3D-моделі (59 поз) → записані рухи motion capture → обробка генеративним алгоритмом для відтворення та варіацій [31]	Розроблена цифрова плітформа Open Dance Lab (MIT Media Lab) сприяє збереженню та інноваціям у виконанні традиційного тайського танцю Mae Bot Yai, що дозволяє аналізувати рухи, експериментувати з формами та створювати нові інтерпретації танцювальної спадщини	Самостійна робота з архівом, демократизація доступу до культурного знання, збереження культурної спадщини



Форма / прийом	Цифровий засіб	Приклад реалізації	Педагогічний ефект
VR-навчання народного танцю (квазіексперимент)	Система VR у поєднанні з оптичним motion capture для запису й аналізу дій у VR [32]	Порівняння VR-навчання народному танцю Шаньсі з традиційним очним форматом	Студенти, які навчалися з використанням VR, значно покращили свої танцювальні вміння: середній бал після навчання становив 87,4 (стандартне відхилення = 5,9). Різниця з традиційною групою була статистично значущою ($p < 0,001$). Студенти VR-групи краще запам'ятовували культурні знання про народний танець порівняно з контрольною групою ($p = 0,003$)
VR із системою захоплення руху для навчання танцю Йо	Чи може VR у поєднанні з пасивним оптичним motion capture допомогти краще навчатися традиційному китайському танцю Йо [33]	Розподіл 83 учасників на дві групи: експериментальна (VR + пасивний оптичний motion capture) та контрольна (звичайне навчання без VR)	Експериментальна група показала набагато більший прогрес в освоєнні танцю, ніж контрольна. Середній прогрес у VR-групі був 11,48, а в контрольній – лише 2,86 (тобто в VR-групі прогрес був майже у 4 рази більший)
IVR у вищій освіті з народного танцю	Іммерсивна віртуальна реальність (IVR) допомагає здобувачам у вищій освіті народного танцю. У дослідженні брали участь 491 студент [34]	Вивчення механізмів впливу IVR на ефективність навчання народного танцю у вищій освіті	Пряме покращення навчальних результатів через занурення, інтерактивність, персоналізацію
Метавесс-платформа (гейміфікація + motion capture + III)	Це дослідження створило іммерсивну (занурювальну) мета-VR / MR-середовище для навчання народного танцю Lanna як частини культурної спадщини	Платформа складається з 4 інтерактивних зон, кожна з яких формує різний досвід	Учасники, які навчалися в VR/MR-метавесс-світі, демонстрували покращення технічних навичок і культурної обізнаності завдяки чотирьом інтерактивним зонам: перегляд рухів танцю (Motion



Форма / прийом	Цифровий засіб	Приклад реалізації	Педагогічний ефект
	Північного Таїланду. Система була побудована на мета-світі, де учасники могли взаємодіяти з контентом у тривимірному віртуальному середовищі, що поєднувало VR/MR технології із генеративним штучним інтелектом і принципами situated learning theory (розташованого навчання) [35]		Showcase), вивчення культурної інформації (Knowledge Exhibition), взаємодія з відео та AI-помічником (Video and AI Interaction) та практичні ігрові завдання (Interactive Game Zone)

Джерело: власна розробка авторів.

Ця таблиця 1 може бути розширена, але ключовий висновок не в тому, які саме технології використовуються для збереження та популяризації національної культурної спадщини в хореографічній освіті, а в тому, чи є за ними осмислений педагогічний намір. AR, VR і система захоплення руху (motion capture) самі по собі не передають культурний смисл народно-сценічного танцю, вони лише розширюють канал сприйняття. Коли цифровий засіб стає самоціллю, а не інструментом, результат зводиться до технічно точного, але культурно порожнього відтворення руху.

Висновки. Народно-сценічний танець посідає стійке місце в десяти проаналізованих освітньо-професійних програм зі спеціальності 024 «Хореографія». Кредитне навантаження на народно-танцювальний блок коливається від 16 до понад 30 кредитів залежно від ЗВО. Більшість програм вводять народно-сценічний танець із першого семестру, закладаючи культурну



основу раніше, ніж здобувач заглиблюється в класичну чи сучасну лексику, що є педагогічно виваженою стратегією, але потребує подальшого осмислення.

На рівні компетентнісних результатів народно-сценічний танець виявляється одним із небагатьох компонентів, що одночасно охоплює знаннєвий, виконавсько-технічний і ціннісно-ідентитетний виміри. Водночас ціннісний вимір залишається найменш роз'ясненим, адже результат навчання ПР10 не описує механізм переходу від технічного опанування рухової лексики до усвідомлення культурного смислу, що є суттєвою прогалиною.

Цифрові засоби, такі як AR, VR, системи захоплення руху та метаверс-платформи демонструють реальний педагогічний потенціал у навчанні народного танцю. Було зафіксовано статистично значущий приріст як у точності відтворення рухової лексики, так і в засвоєнні культурного контексту. Проте жодна з аналізованих освітньо-професійних програм не артикулює явного зв'язку між народно-сценічним блоком і цифровим документуванням нематеріальної спадщини. Компетентність СК10 формально вказує на здатність застосовувати медіа-засоби, але, мабуть, ідеться радше про презентацію, аніж про архівування. В умовах, коли фізичне знищення культурних об'єктів стало реальним ризиком, ця невідповідність набуває особливої гостроти.

Зрештою, народно-сценічний танець є не лише дисципліною в навчальному плані, він є живим механізмом культурної трансмісії, ефективність якого залежить від того, наскільки свідомо педагог вибудовує зв'язок між технічною лексикою та культурним смислом. Регіональна вкоріненість програми, як у випадку Рівненського державного гуманітарного університету, та фольклорна практика одразу після теоретичного введення в Уманському державному педагогічному університеті імені Павла Тичини є прикладами педагогічних рішень, що наближають формальну компетентнісну мету до реального ціннісного результату.



Перспективи подальшого дослідження полягають у розробці діагностичного інструментарію для вимірювання культурно-спадкової компетентності майбутніх хореографів, зокрема, критеріїв і показників, які дозволять відрізнити технічно коректне відтворення руху від усвідомленої трансляції культурного смислу.

Список використаних джерел

1. Creativity of Kazakh people in the context of kara jorga dance: preservation and development prospects of Kazakh cultural heritage / G. Saitova et al. *Creativity Studies*. 2023. Vol. 16, no. 2. P. 726–739. DOI: <https://doi.org/10.3846/cs.2023.16695> (дата звернення: 23.03.2026).
2. Huang R., Zhang L., Li Y. Transforming dance education in China: Enhancing sustainable development and cultural preservation. *Research in Dance Education*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2025.2524151> (дата звернення: 23.03.2026).
3. Hou Ch. The interplay of dance and cultural identity: Preservation and inheritance of local dance in the context of globalization. *Journal of Literature and Arts Research*. 2025. Vol. 2, no. 1. P. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.71222/e27cp251> (дата звернення: 23.03.2026).
4. Yijun L. Dance as a cultural expression: Intersection of tradition and innovation. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 2025. Vol. 4, no. 1. P. 26–35. DOI: <https://doi.org/10.59214/cultural/1.2025.27> (дата звернення: 23.03.2026).
5. Куртєва К. Народно-сценічний танець Прикарпатського регіону як фольклорна основа сучасного хореографічного мистецтва. *Народна творчість та етнологія*. 2024. № 1 (401). С. 97–105. DOI: <https://doi.org/10.15407/nte2024.01.097> (дата звернення: 23.03.2026).



6. Федотова Я. П. Роль хореографії в культурній спадщині України. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2024. № 216. С. 284–288. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-216-284-288> (дата звернення: 23.03.2026).
7. Волчукова В., Тіщенко О. Засоби відображення балетмейстерами весняно-літнього циклу українських календарних обрядів у народно-сценічних танцях. *Professional Art Education*. 2024. Т. 5, № 2. С. 31–38. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.03> (дата звернення: 23.03.2026).
8. Єфімова О., Алтухов В. Значення народно-сценічного танцю у системі підготовки здобувачів за спеціальністю 024 Хореографія. *Professional Art Education*. 2024. Т. 5, № 1. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.01.05> (дата звернення: 23.03.2026).
9. Гордєєв В. А., Самохвалова А. В. Етнографічні особливості українського народного танцю в роботі балетмейстера. *Філософія та управління*. 2025. Т. 4, № 8. С. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.70651/3041-248X/2025.4.12> (дата звернення: 23.03.2026).
10. Zhu S. Cultural integration and value reconstruction of folk dance from the perspective of “intangible cultural heritage” protection. *Journal of Sociology and Ethnology*. 2022. Vol. 4, no. 3. P. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.23977/jsoc.2022.040316> (дата звернення: 23.03.2026).
11. Львівський національний університет імені Івана Франка. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Львів, 2021. 14 с. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/02/Osvitnia-prohrama-024-KHoreohrafiia-Bakalavr-2021-1.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).
12. Херсонський державний університет. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Івано-Франківськ, 2023. 19 с. URL:



https://www.kspu.edu/FileDownload.ashx/024_%D0%9EPP_Choreography_B_2023.pdf?id=335712cd-eb6-4f41-9660-7e8924d355c4 (дата звернення: 23.03.2026).

13. Рівненський державний гуманітарний університет. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Рівне, 2022. 32 с. URL: https://www.rshu.edu.ua/images/osvitni_programi/2022/osv_prog_bak_024_horeo_2022.pdf (дата звернення: 23.03.2026).

14. Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Полтава, 2024. 21 с. URL: <https://nupp.edu.ua/uploads/files/0/main/page/licenzuvannia-ta-akredetacia/fks/opp/2024/024-kh-b.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).

15. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Київ, 2021. 15 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/osvitno-profesijna-programa-horeografiya-2507.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).

16. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Дрогобич, 2023. 16 с. URL: <https://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2023/07/opp-024-xoreografiya-or-bakalavr.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).

17. Національний університет фізичного виховання і спорту України. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Київ, 2023. 25 с. URL: https://unisport.edu.ua/sites/default/files/rozklad/opp_bakalavr_horeografiya_2023_17_04_2024_pr.pdf (дата звернення: 23.03.2026).



18. Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Умань, 2021. 35 с. URL: <https://surl.li/ztlxij> (дата звернення: 23.03.2026).

19. Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Полтава, 2024. 17 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1gn9xbNO8LHu7ZDkRKaLHlJhD7a2F9W66/view> (дата звернення: 23.03.2026).

20. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Освітньо-професійна програма «Хореографія» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія. Вінниця, 2020. 16 с. URL: <https://vspu.edu.ua/content/img/education/prog10.pdf> (дата звернення: 23.03.2026).

21. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти: наказ Міністерства освіти і науки України від 04.03.2020 р. № 358. URL: https://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/71860/ (дата звернення: 24.03.2026).

22. Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю ОП 024 URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/course/teoriia-ta-metodyka-vykladannia-narodno-stsenichnoho-tantsiu-op-024> (дата звернення: 24.03.2026).

23. Jensen L. X., Bearman M., Boud D., Konradsen F. Digital ethnography in higher education teaching and learning—a methodological review. *Higher Education*. 2022. Vol. 84. P. 1143–1162. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10734-022-00838-4> (дата звернення: 23.03.2026).

24. Спінул І., Спінул О. Трансформація методологічних підходів у сучасній хореографічній освіті: інтеграція традицій та інновацій. *Наукові*



записки. Серія: Педагогічні науки. 2026. № 222. С. 414–421. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2026-1-222-414-421> (дата звернення: 23.03.2026).

25. Zou J., Deng X. To inhibit or to promote: How does the digital economy affect urban migrant integration in China? *Technological Forecasting and Social Change*. 2022. Vol. 179. Article 121647. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2022.121647> (дата звернення: 23.03.2026).

26. Shi X., Xing Y. Mobile technologies in choreography of digital age: Folk dancing case. *Research in Dance Education*. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1080/14647893.2025.2524130> (дата звернення: 23.03.2026).

27. Sahnir N., Jamilah J., Makawi F. E. Immersive 360° virtual reality for traditional dance learning and preservation in South Sulawesi, Indonesia. *Daengku: Journal of Humanities and Social Sciences Innovation*. 2025. Vol. 5, no. 5. P. 716–725. DOI: <https://doi.org/10.35877/454RI.daengku4517> (дата звернення: 23.03.2026).

28. Yangyang L., Wong Mee Mee R. Pedagogical innovations in teaching ethnic folk dance in Chinese higher education. *Journal of Neonatal Surgery*. 2025. Vol. 14, no. 32s. P. 797–800. DOI: <https://doi.org/10.63682/jns.v14i32S.7455> (дата звернення: 23.03.2026).

29. Li J., Ahmad M. A. Evolution and trends in online dance instruction: A comprehensive literature analysis. *Frontiers in Education*. 2025. No. 10. Article 1523766. DOI: <https://doi.org/10.3389/feduc.2025.1523766> (дата звернення: 23.03.2026).

30. Iqbal J., Sidhu M. S. Acceptance of dance training system based on augmented reality and technology acceptance model (TAM). *Virtual Reality*. 2022. Vol. 26. P. 33–54. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10055-021-00529-y> (дата звернення: 23.03.2026).



31. Open dance lab: Digital platform for examining, experimenting, and evolving intangible cultural heritage / C. Archiwaranguprok et al. *Proceedings of the 24th ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries*. New York, NY, USA : Association for Computing Machinery, 2025. P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.1145/3677389.3702602> (дата звернення: 23.03.2026).
32. Zhang B., Sukirman S. N., Bin Sagkif Shek S. Z. The application of virtual reality in folk dance teaching in Shanxi. *Metaverse Basic and Applied Research*. 2025. Vol. 4. Article 198. DOI: <https://doi.org/10.56294/mr2025198> (дата звернення: 23.03.2026).
33. Zhao Y. Teaching traditional Yao dance in the digital environment: Forms of managing subcultural forms of cultural capital in the practice of local creative industries. *Technology in Society*. 2022. Vol. 69. Article 101943. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2022.101943> (дата звернення: 23.03.2026).
34. Guang F., Xueliang Z. Research on the impact mechanisms of immersive virtual reality technology in enhancing the effectiveness of higher folk dance education: Base on student perspective. *Education and Information Technologies*. 2025. Vol. 30. P. 15467–15505. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10639-025-13413-y> (дата звернення: 23.03.2026).
35. Intawong K., Worragin P., Khanchai S., Puritat K. Transformative metaverse pedagogy for intangible heritage: A gamified platform for learning Lanna dance in immersive cultural education. *Education Sciences*. 2025. Vol. 15, no. 6. Article 736. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci15060736> (дата звернення: 23.03.2026).