

культурного продукту, здатного зберігати символічні коди народної культури та водночас розширювати їхню присутність у міжнародному мистецькому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бучківська Галина Вікентіївна / Міністерство освіти і науки України. URL: <https://surl.li/uiqbgk> (дата звернення: 28.02.2026).
2. Вербіцька І. О. Лялька-мотанка—художній оберіг у декоративно-прикладному мистецтві України. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. Вип. (1). С. 184–188.
3. Кириченко Р. В. Розвиток національної самосвідомості здобувачів освіти засобами технології виготовлення ляльки-мотанки. Індустрія моди. Fashion Industry. 2024. Вип. 1. С. 51–60.
4. Манчук Н. Особливості формоутворення народної дитячої іграшки в дизайні. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 42 (2). С. 11–18.
5. Понад 100 ляльок-мотанок презентують на виставці у музеї історії міста / Хмельницька міська рада. URL: <https://surl.li/dsxtxg> (дата звернення: 27.02.2026).
6. Руса Т. Мотанки з маминої світлиці. Проскурів. 2025. URL: <https://surl.li/qlghdn> (дата звернення: 27.02.2026).
7. Шушкевич А. Ф. Народна лялька. Технологія виготовлення : навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2014. 200 с.

Кучер Марія
здобувач IV курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Науковий керівник –
заслужений артист України, доцент, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Качуринець Сергій

ЗБИРАЧ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК МЕДІАТОР ТРАДИЦІЙ

Вступ. Танцювальний фольклор є особливим способом збереження колективної пам'яті, у якому відображено досвід спільноти, її символічні уявлення та соціальні практики. У сучасних умовах природне середовище побутування народного танцю звужується: трансформуються ритуальні функції, послаблюється міжпоколінна передача, зникають носії локальних варіантів. За таких обставин особливої ваги набуває діяльність збирача танцювального фольклору – фахівця, який забезпечує не лише фіксацію рухового матеріалу, а й передачу його культурних і смислових контекстів.

Мета статті – дослідити специфіку роботи збирача-хореографа як медіатора між минулим досвідом громади та сучасними практиками.

Основний текст. Ще на початку XX століття Василь Верховинець наголошував: «Збирати танцювальний матеріал – це наш спільний обов'язок <...> коли ми вивчимо самі й заохотимо інших вивчати справжній народний танець, то тим самим збережеться його правдива краса й відновиться його слава» [1, с. 7]. Ця думка зберігає актуальність і сьогодні, адже збирач фактично виступає посередником між живою традицією та її подальшим існуванням у науковому, освітньому й сценічному просторі.

Формування підвалин наукового вивчення української народної хореографії пов'язане з діяльністю етнографів кінця XIX – початку XX століття. Серед них особливе місце належить П. Чубинському, який одним із перших застосував системний підхід до фіксації народної культури. Його експедиції поєднували опис фольклорних явищ із аналізом соціально-економічних і історичних умов життя громади, що дозволило інтегрувати танцювальні матеріали у ширший культурний контекст [5, с. 5]. Саме така комплексність дослідження визначила наукову цінність його багатотомного видання, яке й нині залишається орієнтиром для фольклористики.

Подальший розвиток хореологічних студій пов'язаний з працями К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, В. Гнатюка, А. Гуменюка, Є. Зайцева, В. Шухевича та інших дослідників, які не лише фіксували танцювальний матеріал, а й осмислювали його структуру, лексику та функціонування у традиційному середовищі. Їхній доробок демонструє, що збирач танцювального фольклору завжди виступає водночас і дослідником, і інтерпретатором.

У цьому контексті слушною є позиція Сергія Куценка, який зазначає: «Хореографічний фольклор є своєрідним явищем у контексті духовної культури народу <...>. Його колективність, варіантність і традиційність зумовлюють специфіку методики дослідження» [3, с. 172]. Дослідник також наголошує на важливості пошуку носіїв традиції у сільському культурному середовищі, де зберігається безпосередній зв'язок між танцем і життєвими практиками громади.

Як бачимо, збирач танцювального фольклору постає не як пасивний фіксатор рухів, а як медіатор традиції. Він встановлює контакт між носіями культури та сучасним дослідницьким простором, перекладаючи мову руху у мову опису, аналізу та педагогічної передачі. Саме від його професійної позиції залежить, чи буде традиційний танець відтворено як цілісне явище з притаманними йому смислами, чи редуковано до стилізованого сценічного образу.

Важливим аспектом діяльності збирача танцювального фольклору є застосування адекватних методів польового дослідження. Сучасна практика поєднує традиційні етнографічні підходи з новими технічними можливостями фіксації. Поряд із безпосереднім спостереженням та участю у танцювальних подіях використовуються відеозапис, фотодокументування, аудіофіксація музичного супроводу, а також інтерв'ювання носіїв традиції. Особливо цінним є включене спостереження, коли дослідник не лише фіксує руховий матеріал, а й занурюється у соціокультурний контекст його виконання: ситуацію свята, обряду чи побутового спілкування.

Водночас польове дослідження танцю передбачає подальший аналітичний етап, що включає опис рухової лексики, реконструкцію композиційної структури танцю, зіставлення локальних варіантів та осмислення їх функціонального призначення. Такий комплексний підхід дозволяє розглядати танець не як ізольовану форму, а як динамічну систему культурних смислів. Саме тому польова робота збирача постає не лише способом накопичення матеріалу, а методологічною основою наукового розуміння танцювальної традиції.

Показовим прикладом результативності діяльності збирача є творчий шлях Захара Сизоненка. Свої перші записи танців він почав публікувати ще у 1940-х роках. Значна частина його матеріалів була надрукована в журналі «Народна творчість та етнографія», а також у збірниках А. Гуменюка та у репертуарних виданнях для художньої самодіяльності. Дослідник із гордістю зазначав, що лише на території Запоріжжя ним було зафіксовано понад шістдесят танців, кожен із яких вирізнявся власною темою, сюжетом, характером і гумористичними деталями. Завдяки публікації цих матеріалів записані танці набули поширення у самодіяльних колективах не лише регіону, а й за його межами [4, с. 12–13].

Своєрідним продовженням цієї традиції у другій половині XX – на початку XXI століття, наприклад, стала діяльність Олександра Колоска – дослідника, який поєднав сценічну практику з науково-методичною роботою. Його внесок полягає не лише у виконавській майстерності, а й у формуванні системи професійної хореографічної освіти. Саме за участю провідних митців, серед яких був і О.Колосок, у 1970 році було відкрито першу кафедру хореографії в Київському державному інституті культури, що започаткувало інституційне становлення підготовки хореографів у закладах вищої освіти України.

Його педагогічна практика була спрямована на осмислення взаємозв'язку фольклору та сценічного танцю. Розроблена ним дисципліна «Український народно-сценічний танець» ґрунтувалася на переконанні, що сценічна форма має спиратися на глибинне знання традиції. За спогадами студентів, викладач тонко відчував межу між автентичним фольклором і сценічною інтерпретацією, активно залучав молодь до демонстрації локальних рухових особливостей і організовував тематичні заняття, присвячені обрядовості [2, с.165–166].

Як підкреслює Ірина Гутник, ефективність його теоретичних положень підтверджувалася практикою постановок, у яких народний матеріал не дублювався механічно, а осмислювався творчо. Працюючи з фольклорними джерелами, хореограф створював нові сценічні рішення, зберігаючи національний характер танцю. Його постановки вирізнялися органічним поєднанням музики, руху та сценічного образу, що демонструє здатність збирача й інтерпретатора одночасно зберігати традицію та розвивати її художній потенціал [2, с. 167].

Таким чином, постать збирача танцювального фольклору виходить за межі вузько етнографічної функції. Він стає посередником між традицією та її сучасним прочитанням, між локальною культурою і професійним мистецьким середовищем. Саме від його наукової добросовісності, аналітичної глибини та педагогічної позиції залежить, чи збережеться танець як живий культурний процес, а не лише як стилізований сценічний образ.

Висновки. Отже, дослідження діяльності збирача танцювального фольклору дозволяє глибше зрозуміти механізми передачі нематеріальної культурної спадщини. Воно дає можливість окреслити методологічні засади роботи з традиційним танцем та визначити шляхи його відповідального введення у сучасну мистецьку й освітню практику. У цьому сенсі збирач

постає ключовою фігурою культурної медіації, що забезпечує зв'язок між минулим досвідом спільноти та її майбутнім культурним розвитком.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. К.: Муз. Україна, 1990. 150 с.
2. Гутник І. Педагогічна творчість Олександра Колоска у царині підготовки фахівців народного хореографічного мистецтва. Вісник КНУКіМ Серія «Мистецтвознавство». 2021. Вип. 44. С. 164–171.
3. Куценко С. В., Опацький І. Ю., Пиж'янова Н. В. (2020). Дослідження хореографічного фольклору України: проблематика та методологія. Культура України. 2020. Вип. 68. С. 166–177.
4. Мартиненко О., Павленко Р., Смолка О. Танцювальна скарбничка Запорізького краю: навч.-метод. посіб. з відеоматер. Бердянськ. 2022. 163 с.
5. Чубинський П. Мудрість віків : українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського : у 2 кн. / упоряд. С. К. Гаркавий, Ю. О. Іванченко. Київ: Мистецтво, 1995. Кн. 1. 224 с.

Найда Марія
здобувачка II курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 024 Хореографія
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Науковий керівник –
заслужений артист України, доцент, доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
Качуринець Сергій

МАСОВЕ ВИКОНАННЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЯК ФОРМА ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Вступ. У сучасній культурній реальності народний танець постає не лише як мистецький спадок минулого, а як активний спосіб соціокультурної взаємодії. Він акумулює історичний досвід спільноти, фіксує тілесні моделі поведінки та відтворює символічні уявлення, що підтримують тяглість культурної пам'яті. За таких умов особливого значення набувають форми колективного виконання танцю, адже вони переводять традицію з площини споглядання у простір спільної практики.

Мета статті – розкрити роль масового виконання народного танцю в процесі відтворення традиції, окреслити перспективи інтеграції народної хореографії у сучасні форми соціальної взаємодії.

Основний текст. З позицій культурології народний танець розглядається як складова нематеріальної культурної спадщини, що існує передусім через виконання, участь та передачу досвіду [4, с.1]. На відміну від матеріальних артефактів, він не має постійного фізичного носія, а зберігається в пам'яті виконавців, у педагогічних практиках і соціальних контекстах відтворення. Саме ця особливість дозволяє танцю змінюватися відповідно до історичних обставин, не втрачаючи при цьому характерних ритмічних і пластичних ознак.

Дослідницькі й культурні ініціативи, спрямовані на інституалізацію народного танцю у системі нематеріальної спадщини [2], підкреслюють його значення як інструменту культурної