ХАРКІВСЬКА ОБЛАСНА РАДА
ХАРКІВСЬКА ОБЛАСНА ВІЙСЬКОВА АДМІНІСТРАЦІЯ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД «ОБЛАСНИЙ ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА»

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ

Матеріали науково-практичної конференції
з міжнародною участю

19–20 червня 2026 року

Харків – 2026

УДК 008(062.552)
Т.65

Редакційна колегія:
В.О. Лагутіна – директор комунального закладу «Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва», кандидат архітектури, член Харківської організації Національної спілки художників України
І.І. Семикопенко – заступник директора комунального закладу «Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва», магістр державного управління
Н.М. Роман – кандидат педагогічних наук, доцент, член Харківського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки

Адреса редакційної колегії: 61002, Україна, м. Харків, вул. Григорія Сковороди, 62; комунальний заклад «Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва».
Тел.+380 (57) 725 12 36

Т65 Традиційна культура в умовах глобалізації: інтеграція та локалізація. Матеріали науково-практичної конференції (19–20 червня 2026 року). Харків, 2026. 361 с.

До збірки увійшли тези та доповіді, проголошені й обговорені під час щорічної науково-практичної конференції з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: інтеграція та локалізація», яка відбулася в м. Харкові 19 – 20 червня 2026 року. В конференції взяли участь провідні науковці та практики, які досліджують питання інтеграції традиційної культури в сучасний простір, актуалізації процесів поєднання історичної культурної спадщини, локальних звичаїв та мистецьких форм з існуючим способом життя, мислення та комунікації.

У ході наукового дискурсу були озвучені та проаналізовані актуальні питання розвитку традиційної культури як ресурсу ідентичності в глобалізованому суспільстві, уніфікації культурних цінностей, загрози втрати самобутніх локальних відмінностей, домінування стандартизованого контенту, імпульси інтеграції національної спадщини на тлі культурних трансформацій та культурної стійкості. Окремо акцентовано на актуальності цифровізації, медіаплатформ, імерсивних технологій та штучного інтелекту як нових засобів репрезентації локальної традиційної культури в умовах мобільності та асиміляції.

У матеріалах збірки проблема збереження традиційної культури в умовах глобалізації розглянута як важлива складова інституційної структури сучасного суспільства та елемент стратегічного концепту сталого розвитку держави, накреслені шляхи піднесення етнічної самобутності, адаптації культурної спадщини до сучасних викликів як на глобальному, так і на локальному рівнях.

Для широкого кола науковців, практиків і всіх, хто цікавиться нагальними тенденціями дослідження, відтворення і популяризації традиційної культури, стежить за актуальними шляхами інтеграції етнокультурної спадщини, збереження національної ідентичності на тлі ревіталізації, сучасної модернізації мистецьких, цифрових та креативних індустрій в умовах глобалізації.

Наталія АКІМОВА
майстер народної творчості, методист
комунального закладу «Центр дитячої та юнацької
творчості № 1 Харківської міської ради»,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України

ТВОРЧІСТЬ ХАРКІВСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-ХУДОЖНИКІВ ЦДЮТ №1 ЯК ПРИКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Глобальна культурна інтеграція сьогодні – це процес стирання кордонів і зближення різних національних культур через сучасні технології та міжнародні зв'язки. Важливу роль у цьому процесі відіграє мистецтво як потужний інструмент глобальної культурної інтеграції, що допомагає долати мовні бар'єри та об'єднати різні народи через спільні емоції й цінності.

Центр дитячої та юнацької творчості № 1 Харківської міської ради (ЦДЮТ) втілює процеси глобальної культурної інтеграції на місцевому рівні, допомагаючи дітям опановувати світову культуру та презентувати українську творчість.

ЦДЮТ № 1 як соціокультурний центр популяризує українську культуру через фестивалі, конкурси, пленери, майстер-класи, видавничу діяльність тощо. Педагоги-позашкільники інтегрують національні цінності у загальнолюдський культурний простір через творчу, проєктну та просвітницьку діяльність. Вони формують у молоді відкритість до світу, навчають поваги до різних традицій. Відбувається вплив глобалізації на позашкільну освіту. Вихованці знайомляться з мистецтвом, мовами та традиціями різних народів світу. Знайомляться з сучасними трендами. Використовують цифрові технології та міжнародні онлайн-платформи для творчих проєктів і фестивалів. Відбувається процес взаємозбагачення. Поєднання українських національних традицій із глобальним культурним контекстом.

ЦДЮТ № 1 відіграє важливу роль у культурній інтеграції, патріотичному вихованні та збереженні нематеріальної культурної

спадщини у Харкові. Вихованці залучені до дистанційних конкурсів та фестивалів європейського та світового рівня. Педагоги закладу підтримують розвиток української культури серед молоді для збереження ідентичності як частину розмаїття світового мистецтва.

Долаючи освітні виклики 2025/2026 навчального року, творча діяльність педагогів-художників та майстрів декоративно-ужиткового мистецтва ЦДЮТ № 1 була спрямована на покращення психічного стану, створення атмосфери довіри, щастя. Основним завданням було допомогти дитині відчути свою причетність до світової спільноти через участь у доступних ініціативах, таких як художні виставки з образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, пленери, міські акції (челенжі) тощо. Педагоги активно здійснювали видавничу діяльність, брали участь разом із вихованцями гуртків у дитячих конкурсах, змаганнях, фестивалях різних рівнів, були керівниками дитячих творчих проєктів, ставали учасниками творчих конкурсів, брали участь у проведенні майстер-класів.

Творчість педагогів ЦДЮТ № 1 образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва є цікавим прикладом поєднання локальної української культури із загальносвітовими освітніми та мистецькими тенденціями.

Смородін Олександр Сергійович – член НСХУ, художник-графік, керівник гуртка образотворчого мистецтва «Графічна мить» веде дуже активну виставкову діяльність як художник-графік, так і як керівник дитячого колективу. Здобутком його творчої діяльності є участь у міжнародних, всеукраїнських, обласних виставках «Графіка у Харкові»; «Різдвяна», «До дня художника», «Нескорене прикордоння». Організував персональну виставку «Графічні наслідки, життєві надбання». Його роботи увійшли до каталогів «До дня художника», «Різдвяна», «Графіка у Харкові».

Смородін О.С. – керівник дитячих творчих проєктів та виставок «Розквітне Україна»; «Дивосвіт української казки»; «Веселий великодній кролик»; «У казковому світі Пінокіо». Педагог провів районний майстер-клас з гіпсографії – високого художнього друку для дітей у навчальному Центрі «Дія». Педагог нагороджений Почесною

грамотою виконкому, грамотами та дипломами, має сертифікати від організаторів конкурсів-виставок образотворчого мистецтва. Подякою з нагоди Дня художника України від Національного літературного меморіального музею Г.С. Сковороди за внесок у розвиток національного мистецтва, активну участь у проведенні культурно-мистецьких проєктів, волонтерську працю, високу громадську позицію.

Акімова Наталія Леонідівна – народний майстер НСМНМУ, методист ЦДЮТ №1, керівник гуртка «Арт-майстерня», в 2025–2026 навчальному році взяла участь у всеукраїнських культурно-мистецьких виставках «До дня художника», «Різдвяна». Виставкова діяльність супроводжувалась авторським, креативним рішенням виконання різдвяного проєкту іграшки на ялинку, де треба було виконати понад 50 експонатів, та проєкт із вишивки плаття квітами у техніці аплікація. Як майстриня «Коцарської студії» була учасницею обласної виставки килимів, виконаних у техніці традиційного харківського коцарства, «Пусти коц у свій дім». Презентувала свою творчість на обласних виставках-ярмарках крафтової продукції та народних ремесел «Ярмаркове коло»: «Покровській», «Різдвяній», «Пасхальній». Провела ряд майстер-класів з виготовлення ляльки-мотанки «Різдвяний янгол» під час проведення обласної виставки-ярмарки на Різдво, «Янгол-Охоронець», «Пташка» під час святкування «Масляної», «Браслет вдячності» на засіданні активу учнівського самоврядування «Лідер ХХІ» Шевченківського району. Педагог веде активну видавничу діяльність: статті «До 57-річчя від дня народження Полянської Альбіни Іванівни», «Графічна мить творчого життя (До 70-річчя Смородіна Олександра Сергійовича, члена Національної спілки художників України з графіки)».

Акімова Н.Л. є керівником дитячих творчих проєктів та дитячих виставок «Оберіг – валентинка для воїнів», «Розквітне Україна» та освітній акції «Територія натхнення» у номінації «Мої маленькі радощі дня». Майстриня – постійний учасник науково-практичних конференцій з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: інтеграція та локалізація», Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання». Має дописи серед матеріалів науково-

практичної конференції з міжнародною участю «Збереження національної ідентичності в мультикультурному середовищі» з теми «Сучасні тенденції збереження об'єктів нематеріальної культурної спадщини в творчості художників та майстрів декоративно-ужиткового мистецтва під час війни 2014–2025 років»; серед матеріалів презентації досвіду роботи закладу для Державної наукової установи «Інституту модернізації змісту освіти» з теми «Комунальний заклад «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради» як навчально-ресурсний центр соціокультурного розвитку та осередок збереження нематеріальної культурної спадщини об'єднаної територіальної громади».

За результатами роботи педагог нагороджена Подяками від КЗ ООМЦКМ за творчий внесок у виставковий проєкт «Пусти коц у свій дім», активну участь у відродженні традиційного харківського коцарства; за активну участь у виставках ярмарках «Ярмаркове коло». Подяку за проведення майстер-класів «Янгол-охоронець» та «Пташка» під час святкування «Масляної» в Саржиному яру. За вагомий внесок у збереження і популяризацію історико-культурної спадщини України.

Мусієнко Наталія Валеріївна – керівник гуртка оригамі «Дзунако», підготувала вихованців до участі у фестивалях та конкурсах, серед яких:

- X Міжнародний багатожанровий двотуровий фестиваль-конкурс мистецтв «Червона калина», 28.02.2026, м. Київ, Лауреат I ст.;
- III Міжнародний багатожанровий двотуровий фестиваль конкурс мистецтв «Культурне надбання України», 17.03.2026, м. Київ, Лауреат I ст.;
- Всеукраїнський мистецький конкурс «Якби ти нас, Тарасе, чув», 31.03.2026, м. Херсон, Лауреат I ст.;
- Всеукраїнський багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв і талантів «Молись за Україну!» 05.11.2025р., м. Ужгород, диплом Лауреата I ст.;
- Всеукраїнський конкурс декоративно-ужиткового прикладного та образотворчого мистецтва «Світла пасха-святої України», 30.04.2026, м. ХЕРСОН, диплом Лауреата II ступеня;

- Всеукраїнський конкурс, присвячений дню народження Тараса Григоровича Шевченка, «ТАРАСОВІ СТЕЖКИ», м. Херсон, 2026, 2 дипломи Лауреата ІІ ст.;
- Всеукраїнський мистецький конкурс «Квітує рідна Україна», 31.05.2026, м. Херсон;
- V Всеукраїнський двотуровий багатожанровій фестиваль-конкурс мистецтв «Країна Кобзаря» 28.05.2026, м. Київ;
- виставка-конкурс «Казкові герої країни ОЗ» до 170-річчя Баума, бібліотека сімейного читання КЗК «Центральна міська бібліотека» ЦБС Шевченківської району м. Харкова, дипломи, подяки;
- Міжнародний двотуровий дистанційний фестиваль-конкурс мистецтв «Зоряний простір», м. Харків, диплом Лауреата І ступеня;
- районна виставка на базі бібліотеки сімейного читання КЗК «Центральна міська бібліотека» ЦБС Шевченківської району м. Харкова «Дивосвіт української казки», 04.04.2026 м. Харків, дипломи; «Веселий великодній кролик», березень 2026 м. Харків, дипломи; «У казковому світі Пінокіо», березень 2026 м. Харків, дипломи;
- майстер-клас та майстер-шоу з виготовлення патріотичних поробок для активу «Лідер ХХІ» Шевченківського району, з оригамі в бібліотеці сімейного читання КЗК «Центральна міська бібліотека» ЦБС Шевченківської району м. Харкова для дітей ВПО «Казкові герої Країни Оз»; «Різдвяна магія в долоньках»; «Дивосвіт української казки»; «Піноккіо, якого зробив я!»; «Весняна казка з паперу»; «Веселий великодній кролик»; «Дитяча фантазія у країні Лускунчика».

Педагог нагороджена подяками за проведені 9 майстер-класів, за естетичне виховання творчої молоді та професійну підготовку лауреата міжнародного конкурсу «твори добро», внесок у розвиток культури та мистецтва; за розвиток талантів та творчих здібностей вихованців.

Трегубова Ірина Михайлівна – керівник гуртка «Барвінок», долучає вихованців гуртка дошкільної підготовки до таких конкурсів:

- Міжнародного двотурового дистанційного фестивалю-конкурсу мистецтв «Зоряний простір», Лауреат I ст.;
- V Міжнародного конкурсу мистецтв «Новорічні дива», м. Київ, 27–31.12.2025, Лауреат I ст.;
- Міжнародного двотурового конкурсу мистецтв World angels festivals – art world festivals vernissage de printemps «весняний вернісаж» Париж, Франція 23.02-01.03.2026 дипломант;
- Міжнародного конкурс мистецтв «Чарівне мистецтво» до дня народження Лесі Українки» м. Київ 28.02 – 07.03.2026, Лауреат I ст.;
- III Міжнародного конкурсу мистецтв «Таланти весни», м. Київ 12.03–27.03, Лауреат I ст. 2, Лауреат II ст.;
- III Всеукраїнського конкурсу мистецтв «Матусині таланти» 07.03.2026, Гран-прі, 3 Лауреат 1 ступеня, Лауреат 2 ступеня, подяка;
- III Всеукраїнського багатожанрового конкурсу мистецтв «Великодні візерунки», м. Київ 03.03- 31.03, дипломанти;
- VII Всеукраїнського конкурсу дитячих малюнків ГО «Асоціація Ноосфера», «Знайомство з космічними тваринами» 02.03–3.05.2026 , 7-м дипломів;
- V Всеукраїнського фестивалю-конкурсу мистецтв «Країна кобзаря» 28-31.05.2026 м. Київ;
- V Всеукраїнського двотурового фестивалю-конкурсу мистецтв «КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ», м. Київ, диплом Лауреата III ступеня;
- V Міжнародного двотурового багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «Новорічна дива», м. Харків, Лауреат I ст.;
- Міжнародного двотурового багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «Mikulášské hvězdy» 07–12 грудня 2025 року в м. Прага (Чехія) в партнерстві з OREA FEST & EUROPE FESTIVALS. I місце;
- Всеукраїнського фестивалю-конкурсу «Різдвяна Україна», м. Київ, 28–31.01.2026, Лауреат I ст.;

- Всеукраїнського конкурсу дитячих малюнків на космічну тематику Noosphere Space Art Challenge;
- обласної виставки різдвяної атрибутики «Різдвяна Харківщина», Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва, 25.12.2025, І місце;
- районного конкурсу-виставки у бібліотеці сімейного читання КЗК «Центральна міська бібліотека» ЦБС Шевченківської району м. Харкова «Дивосвіт української казки»; «Казкові герої країни Оз» до 170-річчя Френка Лаймена Баума. (1 місце); «Веселий великодній кролик», «У казковому світі Пінокіо».

Педагог нагороджена подяками за творчий розвиток дітей та юнацтва; відданість справі національно-патріотичного виховання, збереження та примноження української культурної спадщини , вагомий внесок у всебічний розвиток талановитого підростаючого покоління.

У 2025–2026 н.р. заклад взяв участь у 4 освітніх акціях Департаменту освіти ХМР. 2 акції були присвячені образотворчому та декоративно–ужитковому мистецтву. В акціях брали участь гурток прикладного мистецтва «Артмайстерня», керівник Акімова Наталія, 5 подяк, номінація «Сила команди», гурток оригамі «Дзунако», керівник Мусієнко Наталія, 35 подяк.

Протягом 2025–2026 р. для учнівської молоді були організовані і проведені творчі заходи, як от:

- онлайн-виставки декоративно-прикладного, образотворчого мистецтва та оригамі «Україна – моя Батьківщина» (до Дня Незалежності), «Мальовнича осінь України», «Чарівниця Осінь», «Зимові сюрпризи», «Зимовий настрій».
- флешмоби, присвячені Дню захисників і захисниць України; Дню української писемності та мови; Міжнародному Дню волонтера; Дню Збройних сил України; Дню української хустки; Дню вишиванки;
- проєкт з національно-патріотичного напрямку – акція «365 кроків РАЗОМ» до Міжнародного дня Благодійності «Вдячні серцем»; до Дня Збройних Сил України «Мужність, що надихає»; акція «Книга побажань»; до Дня захисників і

захисниць України «Тепло дитячої творчості для наших героїв»; акція «Долонька вдячності та доброти»; волонтерська акції «Серденько вдячності»; онлайн-заходи до Дня державного герба України; до Дня з нагоди вшанування пам'яті Героїв Небесної Сотні;

- майстер-класи в бібліотеці сімейного читання КЗК «Центральна міська бібліотека» ЦБС Шевченківської району м. Харкова.

На рівні району педагогами ЦДЮТ №1 було взято участь у підготовці й проведенні таких заходів (написання сценаріїв та художнє оформлення сцени) як от:

- святковий захід із нагоди Дня працівників освіти у Шевченківському районі «ОСВІТЯНСЬКА СИМФОНІЯ ОСЕНІ», Арт-укриття ХНАТОБ;
- святковий захід з нагоди працівників соціальної сфери Шевченківського району, Арт-укриття ХНАТОБ;
- святковий захід з нагоди Дня працівників житлово-комунального господарства і побутового обслуговування населення, Арт-укриття ХНАТОБ;
- святковий захід з нагоди Міжнародного жіночого дня, Арт-укриття ХНАТОБ
- урочиста церемонія вшанування переможців районного етапу конкурсу «Учитель року – 2026», актова зала підземної школи (ХЛ 105);
- захід з нагоди Дня вишиванки, Адміністрація Шевченківського району;
- захід з нагоди 40-ї річниці Чорнобильської трагедії, актова зала підземної школи (ХЛ 105).

Педагоги закладу відвідували творчу виставку «Мистецтво попри війну». Виставка молодих митців Харкова «Під одним дахом». Будинок художника.

У час, коли життя в прифронтовому Харкові складається з миттєвостей, починаєш цінувати кожний вдих та видих прожитого тобою дня. І тут на порятунок до нас, харківців, приходить бажання, творити своїми руками щось креативне або писати про щось важливе. І

серед нього, про роль образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва в нашому житті.

Отже, у важкі часи, мистецтво стає рятівною соломинкою, яка заспокоює, знімає агресивні впливи воєнного часу, надає арт-терапевтичне розвантаження, поєднує людей у творчі спільноти. Саме мистецтво створює процес глобального поєднання митців та інтеграцію в духовність та віру в нашу Перемогу.

Наталя АКСЬОНОВА
кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри українознавства
Харківського національного
університету імені В.Н. Каразіна

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК СТРИЖЕНЬ ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕПОХУ ГЛОБАЛЬНОСТІ

Процеси глобалізації значно вплинули на способи взаємодії між культурами, спричинив формування єдиного світового простору та посиливши культурний обмін, у цьому просторі українська культура одночасно може бути унікальною та інтегрованою.

Повсякдення українців під впливом глобалізації зазнає руйнування в різних сферах господарювання, інформації, екології, техніки, транскультурних конфліктів і громадянського суспільства. Ці процеси змушують відповідати на ці зміни й прилагоджуватися до глобального світу. Уніфікація в такому випадку незворотна і лякаючи близька. Глобалізована культура ставить під сумнів традиційні цінності, норми моралі та ідеали, що були притаманні традиційним суспільствам і культурам на попередніх етапах розвитку [1, с. 7]. Причини криються в тому, що народи, нації і просто люди перетворюються на об'єкт маніпуляцій глобальних корпорацій.

Українці доволі пізно відродили свою національну державність, основою якої стала українська етнічна складова. До того ж при утворенні цієї держави елітою суспільства стали фінансово-олігархічні кола, які є складовими транснаціональних глобальних угрупувань, саме в їхній компетенції довгий час перебували інформаційні сфери і проєктувалися всі політичні процеси, в наслідок чого Україна ставала все менш українською державою і все більш втрачала власну самоідентифікацію [2, с. 220]. Також нам не потрібно забувати, що Україна є частиною глобального панросійського імперського проєкту [3, с. 5].

Мета нашого дослідження – розглянути місце традиційної культури в ідентичності за умов глобалізованого стану суспільства.

Нам потрібно теоретично переосмислити та актуалізувати питання формування механізму традиції в межах етнічної культури суспільства та виявленні її сутнісних характеристик. Саме вони слугують детермінантами ідентичності (налаштованості) на певну культуру, особливо в умовах глобалізаційних процесів, які мають як внутрішні, так і зовнішні фактори.

Можемо виокремити два основних компоненти у структурі соціальної ідентичності: когнітивний – знання, уявлення про особливості власного етносу і усвідомлення себе його членом; і афективний – оцінка якостей власного етносу, значущості перебування в ньому. Ідентифікація як процес ототожнення індивіда з тим чи іншим етносом відбувається на основі засвоєння певних культурно-символічних ознак, цінностей, соціальних установок і ролей, стандартів поведінки. Почуття етнічної спільності формується на основі відмінності і навіть протиставлення «свій» і «чужий». Ідентичність зазвичай не тільки самовіднесення себе до тієї чи іншої спільноти людей, а й уява про спільність: автостереотипи, культура, мова, історія [4, с. 34].

Криза ідентичності обумовлена інформаційними процесами, які супроводжуються зазвичай відчуттям втрати приналежності громадян до певної групи, індивід перестає ідентифікувати себе з колективною реальністю, яка підтримувала його раніше [5, с. 13]

Викликом сучасних цивілізаційних процесів є те, що вільна людина може обрати будь-які культурні традиції та слідувати їм. Традиційність при цьому є єдиною формою опору проникненню продукту глобалізованої епохи в повсякдення українця. Наразі можемо констатувати, що традиції приготування страв і напоїв ще не повністю витіснені глобальними франшизами закладів харчування.

Майбутнє людства у стратегічному плані очевидно пов’язано із визнанням багатоманітності унікальності культур, необхідності ведення діалогу, взаємодії з особами, що відчувають та думають по-іншому. Для кожного етносу цей діалог потрібно здійснювати не лише заради

розуміння іншого, але й заради глибокого усвідомлення самого себе [6, с. 59].

Певна проблема полягає в тому, що традиційна культура несумісна з «чужою», вона має власне змістовне ядро. Але в епоху глобалізації вона має допускати «іншу» культуру і співіснувати з нею у діалозі [7, с. 191]. Таким чином традиційна культура займає завжди підпорядковане місце в сучасних культурних процесах. Але поза тим ми не маємо забувати, що саме традиційна культура склалася завдяки певним природнім умовам на певному ареалі, що освоїв етнос в результаті свого історичного розвитку. Тобто традиційна культура пройшла витримку часом і стала найкращою адаптацією до певних природніх умов.

Підсумовуючи маємо констатувати, що традиційна культура є не лише важливим історичним надбанням, а й інструментом адаптації суспільства до кризових викликів. Вона є ядром культурної системи для збереження унікальність етносу. Завдяки її взаємодії з іншими рівнями культури, вона збагачує їх своїми символами, традиціями та цінностями. Традиційна культура є надважливим ресурсом, що допомагає суспільству подолати кризи, зберігати свою унікальність та при цьому все ж таки інтегруватися у світовий культурний простір. Традиційність виступає не лише маркером національної та культурної ідентичності, а й формує духовну основу «майбутнє у сьогоденні» для подальшого розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк Ж. З. Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 3–9
2. Лисоконь І. О. Національна ідентичність в умовах глобалізаційних викликів часу. *Молодий вчений*. 2016. №. 6. С. 217–221.
3. Степико Т. М. *Українська ідентичність у глобалізованому світі*: монографія. Харків : Майдан. 2020. 258 с.

4. Козловець М. *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації*: монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
5. Куцепал С. Ідентичність модерна та постмодерна. *Філософські обрії: Науково-теоретичний часопис*. 2007. № 17. С. 3–15
6. Шевчук С. Національно-культурна ідентичність у глобалізованому світі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Серія : Культурологія. 2017. Вип. 18. С. 58–60. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2017_18_17.
7. Самойлов О.Ф. Культурна глобалізація світу та її основні риси. *Проблеми міжнародних відносин*: зб. наук. праць. Київ : КиМУ, 2013. Вип. 6. С. 188–201.

Світлана БАКАЙ
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
теорії, технологій і методик дошкільної освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

СПАДЩИНА ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ МОЛОДІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Сучасний етап розвитку українського суспільства характеризується складними процесами глобалізації, цифровізації та активної міжкультурної взаємодії, що суттєво впливають на формування світогляду молодого покоління. В умовах глобалізованого суспільства проблема національно-культурної самоідентифікації молоді набуває особливої актуальності, оскільки саме молодь є найбільш чутливою до змін у соціальному та культурному середовищі. Водночас сучасні виклики спонукають до переосмислення національної культурної спадщини як важливого ресурсу духовного розвитку, формування громадянської позиції та культурної стійкості особистості.

Метою статті є аналіз значення педагогічно-філософської спадщини Григорія Сковороди у процесі національно-культурної самоідентифікації молоді в умовах глобалізації та визначення можливостей актуалізації його ідей у сучасному освітньому середовищі.

Проблема формування національно-культурної самоідентифікації молоді є однією з пріоритетних у сучасній державній освітній політиці України. У низці нормативних документів наголошується на важливості збереження національної культурної спадщини, розвитку духовних цінностей та формування громадянської свідомості молодого покоління. Зокрема, в Законі України «Про освіту» визначено, що метою освіти є всебічний розвиток особистості, формування цінностей громадянського суспільства, повага до національної культури, історичних традицій та державної мови. В

Концепції національно-патріотичного виховання підкреслюється необхідність виховання молоді на основі духовних надбань українського народу, історико-культурних традицій та національної пам'яті. Особливо актуальними ці положення є в умовах сучасних суспільних викликів та глобалізаційних процесів, коли важливого значення набуває збереження культурної ідентичності молоді. Водночас Державний стандарт базової середньої освіти акцентує увагу на формуванні культурної компетентності, здатності усвідомлювати власну національну належність, шанувати культурне розмаїття та брати участь у збереженні культурної спадщини України [1;2].

У цьому контексті педагогічна спадщина Григорія Сковороди є важливим ресурсом для формування духовно зрілої, національно свідомої особистості. Г. Сковорода є однією з ключових постатей української духовної культури, творчість якої ґрунтується на гуманістичних цінностях, ідеях свободи, самопізнання та духовного вдосконалення людини. Центральне місце у філософській концепції мислителя посідає ідея «пізнай себе», яка спрямована на формування внутрішньої гармонії особистості та усвідомлення власного «Я».

Однією з провідних ідей Григорія Сковороди є концепція «сродної праці», відповідно до якої кожна людина повинна знайти діяльність, що відповідає її природним здібностям та внутрішнім нахилам. Мислитель вважав, що гармонійний розвиток особистості можливий лише за умови самопізнання та реалізації власного потенціалу.

Національно-культурна самоідентифікація молоді передбачає усвідомлення належності до української культури, історії, мови та духовних традицій. У цьому процесі спадщина Григорія Сковороди виступає важливим чинником формування національної свідомості та культурної пам'яті.

Філософсько-педагогічна спадщина Григорія Сковороди містить низку ідей, які є надзвичайно актуальними для сучасної молоді. Центральне місце у його творчості займає ідея самопізнання, що відображена у відомому вислові: «Пізнай себе». Мислитель наголошував, що лише людина, яка усвідомлює власне покликання,

здатна досягти гармонії та духовної свободи. У контексті сучасного глобалізованого суспільства ця ідея набуває особливого значення, оскільки молодь часто перебуває під впливом інформаційного середовища, масової культури та нав'язаних моделей поведінки. Концепція «сродної праці», яку розробив Сковорода, підкреслює необхідність діяльності відповідно до внутрішніх здібностей людини: «Без сродності все ніщо». Саме ця думка дозволяє переосмислити значення особистісного розвитку, професійного вибору та духовної самореалізації молоді. Важливим є також вислів Сковороди «Світ ловив мене, та не спіймав», який символізує внутрішню свободу людини, її здатність зберігати власну ідентичність та духовні цінності навіть в умовах суспільного тиску. Таким чином, спадщина мислителя сприяє формуванню культурної стійкості, національної свідомості та ціннісних орієнтацій сучасної молоді [3; 4].

Важливим аспектом педагогічної спадщини Григорія Сковороди є його увага до духовного виховання молоді. Мислитель підкреслював значення моральних цінностей, щирості, доброчесності та внутрішньої свободи людини.

У сучасному освітньому просторі ідеї Григорія Сковороди можуть реалізовуватися через інтеграцію його творчості у навчальні дисципліни гуманітарного циклу, проведення інтегрованих мистецьких заходів, культурно-просвітницьких проєктів, дискусій, творчих майстерень та студентських ініціатив.

Особливого значення в сучасних умовах набуває використання творчої спадщини Сковороди у мистецькій освіті. Поєднання музики, образотворчого мистецтва, літератури та філософії сприяє емоційному осмисленню національної культури та розвитку культурної компетентності молоді.

Глобалізаційні процеси, з одного боку, створюють широкі можливості для міжкультурного діалогу, а з іншого – можуть призводити до втрати національної самобутності. Саме тому важливого значення набуває збереження та популяризація української культурної спадщини серед молоді.

У контексті сучасної української освіти важливо створювати умови для формування національно свідомої молоді, здатної до критичного мислення, творчої самореалізації та збереження культурних традицій.

Перспективним напрямом сучасної освіти є активне впровадження спадщини Григорія Сковороди у молодіжний культурно-освітній простір через інтегровані підходи, цифрові технології та мистецькі практики. Доцільним є створення інтерактивних освітніх проєктів, вебквестів, онлайн-курсів, подкастів, творчих майстерень та культурних ініціатив, присвячених філософським і педагогічним ідеям мислителя. Важливу роль можуть відігравати інтегровані заняття, в яких поєднуються література, музика, образотворче мистецтво та філософія, що сприятиме глибшому емоційному осмисленню творчості Григорія Сковороди.

Для сучасної молоді особливо актуальним є переосмислення концепції самопізнання та духовної свободи через призму особистісного розвитку, професійного самовизначення та формування культурної ідентичності. Рекомендується також активніше використовувати соціальні мережі, мультимедійні ресурси, тематичні фестивалі та студентські дискусійні платформи для популяризації творчої спадщини Г. Сковороди. Залучення молоді до вивчення української духовної культури сприятиме формуванню національної свідомості, духовної стійкості та збереженню культурної спадщини України в умовах глобалізації.

Таким чином, спадщина Григорія Сковороди має вагоме значення у процесі національно-культурної самоідентифікації молоді в умовах глобалізації. Його педагогічно-філософські ідеї сприяють формуванню духовних цінностей, національної свідомості, культурної стійкості та прагнення до саморозвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України про освіту https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text

2. Постанова Кабінету Міністрів України № 898 «Про деякі питання державних стандартів повної загальної середньої освіти» https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/898-2020-%D0%BF#Text
3. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 1. 532 с.
4. Філософські ідеї Григорія Сковороди в сучасному культурному просторі України. *Науковий вісник*. 2023. URL : https://fil.nlu.edu.ua/article/view/315220

Вадим БЕСКОРОВАЙНИЙ
здобувач третього
(освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри освітології та інноваційної педагогіки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Трансформація сучасного соціокультурного середовища під впливом цифровізації та глобалізаційних процесів докорінно змінює зміст і структуру виховного простору. В умовах збройної агресії Росії проти України, спрямованої проти суверенітету та територіальної цілісності держави, патріотичне виховання підростаючого покоління набуває статусу фундаментального чинника національної безпеки, збереження державної суб'єктності та захисту інформаційно-культурного простору [1].

Патріотичне виховання в сучасному освітологічному дискурсі розглядається як складний процес формування ціннісно-смислового стрижня особистості, її громадянської свідомості, моральної зрілості та стійкої національної самоідентифікації [1; 2]. Українська традиційна культура є концентрованим вираженням колективної пам'яті, світогляду, ментальності та етичних орієнтирів народу. Її змістові компоненти, що забезпечують виховний потенціал для залучення здобувачів освіти до автентичних джерел національної культури, взаємопов'язані. Фольклорний та календарно-обрядовий компоненти є потужним емоційно-образним транслятором духовних цінностей і формують у дітей та молоді чуттєве переживання причетності до власного родоводу й історії рідного краю. Матеріальна спадщина, зокрема традиційні ремесла, орнаментика та сакральне мистецтво, становить самобутній семіотичний код нації, сприйняття якого розвиває естетичний смак і національну гордість. Історичні військові традиції та

героїчний епос є джерелом виховання мужності, самопожертви, честі й обов'язку.

Цифрові технології створюють умови для переходу від пасивного споглядання до інтерактивного занурення в культурне середовище. За результатами досліджень і практичним досвідом [2], використання цифрових ресурсів і сервісів, зокрема Google Arts & Culture, Canva, Padlet і Quizizz, підвищує пізнавальний інтерес до культурної спадщини. Створення власних цифрових досліджень історії громади, фіксація спогадів очевидців боротьби за незалежність та розробка медіапродуктів спонукають молодь до глибокого усвідомлення себе як суб'єкта й носія національних цінностей.

Отже, патріотичне виховання засобами української традиційної культури в умовах цифровізації є цілісним, людиноцентричним та інноваційним вектором освітньої діяльності. Застосування цифрових технологій виводить традиційну спадщину з площини пасивного сприйняття у простір активної співтворчості та конструювання національної ідентичності молоді. Перспективи подальших досліджень полягають у теоретичному обґрунтуванні використання штучного інтелекту для збереження, вивчення та популяризації матеріальної й нематеріальної культурної спадщини України в світовому освітньому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України : затв. наказом Міністерства освіти і науки України від 06.06.2022 № 527. URL : https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0527729-22#Text (дата звернення: 11.05.2026).
2. Формування в учнівської і студентської молоді національної солідарності в умовах війни та повоєнного часу : методичний посібник / І.Д. Бех, Г.А. Коломоєць, Д.В. Трейтяк, С.В. Федоренко, І.М. Шкільна, К.О. Журба. Івано-Франківськ НАІР, 2025. 148 с.

Наталія БОНДАРЕНКО
вихователь-методист
комунального закладу «Заклад дошкільної освіти
(ясла-садок) № 55 Харківської міської ради»

ЛОКАЛІЗАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ЗАКЛАДУ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Сучасний культурний простір характеризується активною взаємодією локальних і глобальних процесів. Інформаційні технології, цифрова комунікація, масова культура, мобільність населення та розширення міжнародних контактів суттєво змінюють умови, у яких відбувається соціалізація сучасної дитини. Дошкільник сьогодні з раннього віку отримує доступ до значної кількості культурних образів, мов, традицій і моделей поведінки, які походять із різних регіонів і країн.

У такій ситуації традиційна культура може опинитися поза межами повсякденного досвіду дитини. Якщо раніше значна частина культурних знань передавалася природним шляхом – через сімейне життя, побут, працю, народні свята, пісні, казки, ігри та безпосереднє спілкування поколінь, – то сьогодні цей механізм значною мірою доповнений цифровими та масмедійними джерелами. Це актуалізує питання не лише збереження традиційної культури, а й пошуку ефективних способів її локалізації, тобто включення конкретного культурного досвіду в реальне середовище життя дитини.

Особливого значення ця проблема набуває у сфері дошкільної освіти. Саме в дошкільному віці формуються первинні уявлення дитини про себе, сім'ю, спільноту, рідний край, мову, культурні цінності та способи взаємодії з іншими людьми. Тому локальна культура може стати для дитини не абстрактним об'єктом вивчення, а частиною її власного життєвого досвіду.

Актуальність проблеми посилюється сучасними завданнями дошкільної освіти. Новий Державний стандарт дошкільної освіти, затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 26 листопада

2025 року № 1557, визначає серед ключових компетентностей дітей соціальну та громадянську, а також мистецьку компетентності. Документ передбачає повагу до культури та надбань України, усвідомлення культурного розмаїття різних народів і взаємодію дитини з іншими у сім'ї, групах та спільнотах.

Дослідники наголошують на значенні народознавчих засобів для пізнавального, морального, естетичного, мовленнєвого та соціального розвитку дошкільників. Зокрема, А.В. Федорович зазначає, що народознавство може бути не лише предметом пізнання, а й засобом пізнання світу дитиною. Народознавчі матеріали доцільно використовувати у різних видах діяльності – від розвитку мовлення та мистецької діяльності до музичного й фізичного виховання, Н. Черепаня актуалізує значення народознавства в умовах сучасних викликів та наголошує на необхідності збереження зв'язку виховання сучасних дошкільників із культурною спадщиною, народними традиціями та звичаями. Таким чином, у сучасних педагогічних дослідженнях простежується стійке розуміння народної культури як важливого виховного та освітнього ресурсу.

Водночас поняття локалізації традиційної культури потребує окремого педагогічного осмислення, оскільки йдеться не просто про використання народознавчих матеріалів, а про їх пов'язування з конкретним культурним середовищем дитини. Поняття «локалізація традиційної культури» доцільно розглядати як процес наближення культурного змісту до конкретного життєвого середовища дитини. У широкому розумінні традиційна культура охоплює систему матеріальних і духовних надбань, які передаються між поколіннями: мову, фольклор, звичаї, обряди, народні ігри, пісні, казки, ремесла, декоративно-ужиткове мистецтво, традиційний одяг, предмети побуту, родинні практики та способи взаємодії людини з природою і суспільством.

Однак для дошкільника ця культура стає зрозумілою лише тоді, коли набуває конкретного змісту. Дитині значно легше зрозуміти поняття «українська традиція», якщо воно пов'язане з конкретною піснею, яку співають у її родині, народною грою, у яку вона грає з

однолітками, орнаментом, який можна побачити на місцевих виробах, святом, яке відзначають у громаді, або історією бабусі чи дідуся.

Отже, локалізація передбачає перехід: від абстрактного культурного поняття – до конкретного досвіду дитини. Саме тому локалізацію не варто ототожнювати лише з регіональним підходом. Вона охоплює щонайменше чотири взаємопов'язані рівні:

1. Родинний – традиції та культурний досвід конкретної сім'ї;
2. Локальний – культура населеного пункту, громади, регіону;
3. Національний – загальноукраїнські традиції та культурні символи;
4. Глобальний – ознайомлення з культурами інших народів та культурне різноманіття.

Таким чином, локалізація не означає обмеження культурного досвіду дитини лише місцевими традиціями. Навпаки, вона створює своєрідну точку опори, від якої дитина може поступово переходити до ширшого культурного простору.

Кожен регіон України має власну культурну специфіку. Вона проявляється у фольклорі, народних ремеслах, особливостях традиційного одягу, кухні, архітектури, календарних звичаях, пісенному матеріалі, народних іграх та особливостях побуту. У дошкільній освіті цей ресурс може бути використаний для формування пізнавальної, мовленнєвої, мистецької, соціальної та громадянської компетентностей. Наприклад, якщо заклад дошкільної освіти розташований у місті з багатою історико-культурною спадщиною, дитині можна запропонувати ознайомлення з місцевими пам'ятками, ремеслами, традиціями та відомими культурними діячами. Водночас такий матеріал має подаватися не як складний історичний курс, а через доступні дитині форми: фотографії, предмети, казки, легенди, пісні, ігри, малювання, ліплення, театралізацію та спостереження.

Особливо цінним є використання реальних предметів локальної культури. Якщо в групі є можливість побачити традиційну вишивку, керамічний виріб, дерев'яну іграшку, старовинний рушник або предмет домашнього побуту, дитина отримує безпосередній сенсорний досвід.

Така взаємодія значно відрізняється від перегляду зображення в підручнику чи на екрані.

Одним із найважливіших середовищ локалізації традиційної культури є родина. Саме сім'я є першим соціальним середовищем, у якому дитина знайомиться з мовою, моделями взаємодії, святами, родинними історіями, піснями, стравами, предметами побуту та іншими культурними практиками. Тому взаємодія закладу дошкільної освіти з родиною має бути важливою складовою культурно-виховної роботи.

Вихователь може запропонувати батькам розповісти про родинну традицію; принести предмет, який має культурне або сімейне значення; записати колискову чи народну пісню, яку знають у родині; розповісти про традиції святкування; показати старі сімейні фотографії; розповісти про професії та ремесла предків; поділитися родинними рецептами; розповісти про особливості культури рідного міста чи села. У такому випадку дитина стає не пасивним слухачем, а учасником передачі культурного досвіду.

Особливо ефективним інструментом локалізації є народна творчість. Фольклор дозволяє одночасно реалізовувати мовленнєві, пізнавальні, естетичні та соціально-виховні завдання. Народні казки можуть використовуватися для формування моральних уявлень, розвитку мовлення та уяви. Пісні та колискові забезпечують емоційний зв'язок із культурою та рідною мовою. Прислів'я і приказки знайомлять дітей із народною мудрістю. Загадки розвивають спостережливість, логічне мислення та мовлення. Народні ігри створюють умови для спільної діяльності, дотримання правил, взаємодії та розвитку рухової активності.

Календарно-обрядові традиції можуть бути особливо ефективним засобом локалізації, оскільки вони пов'язані з природним циклом, родинним життям і суспільною взаємодією. Дитина може знайомитися з традиціями зимового, весняного, літнього та осіннього циклів через пісні, ігри, творчі роботи, спостереження за природою та тематичні проєкти. Проте важливо уникати ситуації, коли традиційне свято перетворюється лише на сценічний виступ.

Натомість педагогічно доцільно розповісти дітям походження традиції; показати її зв'язок із природою та життям людей; ознайомити з відповідними піснями; запропонувати народні ігри; залучити родину; створити предметне середовище; дати можливість дитині самостійно діяти й творити.

У процесі локалізації традиційної культури вихователь виконує роль організатора культурного середовища. Педагог має знати особливості культури регіону; добирати достовірні культурні матеріали; враховувати вік дітей; використовувати різні види діяльності; залучати родини; співпрацювати з місцевими культурними установами; використовувати можливості музеїв, бібліотек, культурних центрів; організовувати тематичні проєкти; створювати предметно-культурне середовище.

Особливого значення сьогодні набуває питання взаємодії локальної культури з цифровим середовищем. Цифрові ресурси можуть бути корисними для демонстрації фотографій; перегляду відеозаписів народних пісень і танців; віртуальних екскурсій; знайомства з музеями; демонстрації народних ремесел; створення цифрових альбомів; документування родинних та локальних традицій. Проте цифровий формат не повинен замінювати живий культурний досвід. Таким чином, цифрові технології можуть виступати засобом актуалізації традиції, але не її заміною.

На основі розглянутих положень можна визначити основні педагогічні умови локалізації традиційної культури в освітньому просторі ЗДО:

1. Систематичне включення культурного змісту в освітній процес, а не його використання лише під час окремих свят.
2. Урахування регіональної специфіки та культурних особливостей конкретної громади.
3. Залучення родини до передачі культурного досвіду.
4. Використання автентичних культурних матеріалів та достовірних джерел.
5. Діяльнісний характер культурного виховання.

6. Інтеграція народознавчого матеріалу у мовленнєву, мистецьку, пізнавальну, рухову та ігрову діяльність.
7. Вікова доступність інформації та способів її подачі.
8. Поєднання локального та глобального, що передбачає знайомство дитини як із власною культурою, так і з культурним різноманіттям світу.
9. Створення культурно насиченого предметно-розвивального середовища.
10. Підготовленість вихователя до роботи з культурною спадщиною.

Отже, локалізація традиційної культури в освітньому просторі закладу дошкільної освіти є перспективним напрямом сучасного культурного та громадянського виховання дітей. Її сутність полягає не просто у використанні народознавчих матеріалів, а в їхньому наближенні до реального життєвого досвіду дитини. Саме через родину, локальну громаду, регіональні традиції, народну творчість, ігри, пісні, казки, предмети побуту, ремесла та календарно-обрядові практики дитина може поступово усвідомлювати свою культурну належність. Локалізація традиційної культури дає змогу подолати розрив між абстрактним знанням про культуру та особистісним переживанням культурної спадщини. Вона переводить традицію зі статусу «матеріалу для вивчення» у статус живого досвіду дитини.

В умовах глобалізації це особливо важливо, оскільки культурна відкритість має ґрунтуватися не на втраті власної культурної основи, а на її усвідомленні. Дитина, яка знає та цінує культуру власної родини, громади й країни, отримує основу для відкритого та толерантного сприйняття інших культур.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розробленні конкретних педагогічних моделей локалізації культурної спадщини різних регіонів України в освітньому процесі ЗДО, створенні регіональних народознавчих програм і проєктів, а також у дослідженні можливостей поєднання локальної культури з цифровими освітніми технологіями. Локалізація традиційної культури в дошкільній освіті є

не поверненням до минулого, а способом забезпечення культурної тяглості між минулим, сучасністю та майбутнім.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти) : нова редакція : наказ Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33. URL : https://zakon.rada.gov.ua/go/v0033729-21

2. Гамарець О.А. Український дитячий фольклор як засіб морально-естетичного виховання дітей дошкільного віку : магістерська робота. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2025.

3. Єпіхіна М.А., Курило Н.О. Формування основ патріотичного виховання у дошкільників засобами народознавства. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2017. Вип. 1 (40). С. 96–100.

4. Черепаня Н. Виховання дітей дошкільного віку засобами народознавства в умовах сучасних викликів. *Молодь і ринок*. 2025. DOI: 10.24919/2308-4634.2025.332810.

5. Федорович А.В. Народознавство як засіб пізнавального розвитку старших дошкільників. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г Шевченка*, 2023.

6. Татькова Т.С. Актуальність використання зразків українського фольклору в патріотичному вихованні дітей дошкільного віку. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2025.

7. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. URL : https://zakon.rada.gov.ua/go/2778-17 (дата звернення: 06.10.2026).

8. Використання українських народних традицій у вихованні дітей дошкільного віку. Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Дошкільна освіта» / Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. 2026.

Олена БОРОДАВКА
директор комунального закладу
«Заклад дошкільної освіти (ясла-садок) № 55»
Харківської міської ради

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ ДОШКІЛЬНОГО ВИХОВАННЯ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Проблема використання народознавства та фольклору у вихованні дітей дошкільного віку посідає важливе місце в українській педагогічній думці. Дослідники наголошують на виховному потенціалі народних традицій, звичаїв, обрядів, фольклору та інших компонентів традиційної культури. Зокрема, М. Єпіхіна розглядає народознавство як дієвий засіб формування патріотичних почуттів дошкільників, акцентуючи увагу на народних звичаях, традиціях та обрядах. Сучасні дослідження українського дитячого фольклору також підтверджують його значний морально-естетичний потенціал. О. Гамарець у дослідженні українського дитячого фольклору як засобу виховання дітей дошкільного віку звертає увагу на виховні можливості народних казок, малих фольклорних жанрів і дитячих пісень. Важливість народознавчого компонента у сучасному дошкільному вихованні актуалізується і в сучасних педагогічних дослідженнях. Зокрема, сучасні наукові праці наголошують на необхідності використання народознавчих засобів у вихованні дошкільників в умовах нових соціокультурних викликів.

Водночас проблема збереження традиційної культури в умовах глобалізації потребує подальшого осмислення саме в контексті сучасного дошкільного освітнього середовища. Важливим є не механічне відтворення традицій, а їх педагогічно доцільна адаптація до віку дітей, сучасного способу життя та актуального культурного контексту.

Народна творчість є одним із найдавніших способів збереження та передачі культурного досвіду. Через фольклорні твори кожне

покоління отримує можливість ознайомитися з уявленнями попередників про добро і зло, працю, родину, природу, взаємодопомогу, справедливість, красу та взаємини між людьми. До основних форм української народної творчості, які можуть використовуватися в дошкільному вихованні, належать народні казки, легенди, пісні, колискові, прислів'я, приказки, загадки, скоромовки, лічилки, мирилки, народні ігри, календарно-обрядовий фольклор, народна іграшка, декоративно-ужиткове мистецтво та інші культурні практики. Їх педагогічна цінність полягає передусім у доступності для дитини. Народна творчість виникла в культурному середовищі, де знання передавалися через образ, дію, повторення, гру, пісню та спільну діяльність. Саме ці форми відповідають природі дошкільного дитинства.

Народна казка дозволяє дитині через художні образи осмислювати моральні поняття. Народна пісня розвиває емоційну сферу, музичний слух і мовлення. Колискова пов'язує культурний досвід із найближчими емоційними стосунками дитини та родини. Загадки, прислів'я і приказки стимулюють мислення, мовлення та спостережливість. Народні ігри поєднують рухову активність, правила, взаємодію та культурний зміст.

Глобалізаційні процеси змінюють характер дитячого культурного досвіду. Якщо раніше значна частина культурної інформації передавалася дитині в родині та найближчому соціальному середовищі, то сьогодні поряд із цими джерелами існує величезний цифровий інформаційний простір. Це створює нову педагогічну ситуацію. Дитина може одночасно бути учасником локальної культури своєї родини й споживачем глобального культурного контенту. Тому завдання дошкільної освіти не повинно полягати в ізоляції дитини від глобального культурного простору. Навпаки, важливо сформувати здатність орієнтуватися в культурному різноманітті, зберігаючи зв'язок із власною культурною основою.

Вихователь у цьому процесі виступає не просто джерелом інформації, а посередником між дитиною та культурним досвідом. Важливо, щоб педагог сам розумів зміст традицій, умів пояснити їх

походження та значення і водночас не перетворював культурне виховання на формальне заучування символів. Важливо також уникати надмірної формалізації національно-культурного виховання. Для дошкільника культура має бути пов'язана насамперед із позитивними емоціями, спілкуванням, грою, творчістю, родиною та відчуттям приналежності. Збереження традицій у дошкільній освіті, таким чином, не означає повернення до минулого. Навпаки, це створення умов, за яких дитина може відчути зв'язок між минулим, сучасним і майбутнім.

Отже, українська народна творчість має значний потенціал у системі сучасного дошкільного виховання. Її значення полягає не лише у збереженні окремих фольклорних творів, а передусім у забезпеченні культурної наступності та передачі дитині способів осмислення світу, моральних цінностей, образів і традицій українського народу.

В умовах глобалізації завдання дошкільної освіти полягає не в протиставленні національного та глобального, а в забезпеченні їх конструктивної взаємодії. Дитина має отримувати можливість пізнавати світ у його культурному різноманітті, водночас маючи власну культурну основу.

Українська народна казка, пісня, колискова, народна гра, прислів'я, загадка, орнамент, народна іграшка та календарно-обрядова традиція можуть стати доступними для дошкільника формами входження у власну культуру. Їх використання має бути систематичним, емоційно насиченим, діяльнісним, віково відповідним та пов'язаним із реальним життям дитини.

Особливо важливим є залучення родини, адже саме взаємодія сім'ї та закладу дошкільної освіти створює умови для живої передачі культурного досвіду між поколіннями. Чинний Базовий компонент дошкільної освіти акцентує на збереженні традицій національного досвіду сімейного та суспільного виховання як важливому культурному ресурсі взаємодії поколінь.

Перспективним напрямом подальших досліджень є розроблення педагогічних моделей інтеграції локальної культурної спадщини в освітній процес закладів дошкільної освіти, а також вивчення можливостей поєднання традиційної культури з цифровими освітніми

ресурсами. Збереження української традиційної культури в дошкільному віці — це не лише збереження минулого, а створення культурної основи для майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти) : нова редакція : наказ Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33. URL : https://zakon.rada.gov.ua/go/v0033729-2.
2. Гамарець О.А. Український дитячий фольклор як засіб морально-естетичного виховання дітей дошкільного віку : магістерська робота. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2025. URL : https://dspace.hnpu.edu.ua/items/02d759d0-28c6-4142-9f8b-83100a351568
3. Єпіхіна М.А., Курило Н.О. Формування основ патріотичного виховання у дошкільників засобами народознавства. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. 2017. Вип. 1 (40). С. 96–100.
4. Черепаня Н. Виховання дітей дошкільного віку засобами народознавства в умовах сучасних викликів. Молодь і ринок. 2025. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.332810.
5. Татькова Т.С. Актуальність використання зразків українського фольклору в патріотичному вихованні дітей дошкільного віку. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2025.
6. Косенчук О.Г. Реалізація завдань освітнього напряму «Дитина в соціумі у контексті наступності дошкільної та початкової освіти. Дошкільне виховання. 2021.

Анастасія БУКИР
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНИХ ІМПЕРАТИВІВ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ ЛОКАЛЬНОЇ КАЗКОВО-ІГРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Сьогодні проблема збереження української культури та національної ідентичності є важливою не тільки для дорослих, а й для дітей. Основи ставлення дитини до своєї родини, рідного краю, мови та культурних традицій починають формуватися ще в дошкільному віці. Саме тому важливо, щоб дитина мала можливість знайомитися з культурою не лише через окремі заняття, а й через звичні для неї види діяльності – гру, казку, спілкування та творчість.

Базовий компонент дошкільної освіти орієнтує педагогів на формування у дітей соціально-громадянської компетентності, ціннісного ставлення до себе та інших людей, поваги до культурних надбань українського народу. У документі також звертається увага на використання казки та гри у розвитку особистості дитини [1]. Отже, звернення до народної культури через казково-ігрову діяльність відповідає сучасним завданням дошкільної освіти.

Особливе місце в цьому напрямі може займати локальна традиція. Під локальною казково-ігровою традицією розуміємо ті казки, легенди, перекази, народні ігри, пісні, лічилки, примовки та інші фольклорні матеріали, які пов’язані з певною місцевістю. Це можуть бути не тільки відомі всій Україні твори, а й історії, які передаються в конкретній родині, селі, селищі чи місті. Саме такий матеріал може бути особливо близьким дитині, оскільки пов’язаний із її власним середовищем.

Моральні уявлення дошкільника формуються поступово. Дитина вчиться розрізняти добро і зло, оцінювати вчинки інших людей, розуміти, чому потрібно допомагати, бути чесним, уважним та

справедливим. Проте для дошкільника недостатньо просто пояснити ці правила. Значно ефективніше вони засвоюються тоді, коли дитина бачить конкретний приклад або сама бере участь у певній ситуації.

У цьому плані важливі можливості має народна казка. У ній добро і зло часто показані через конкретних персонажів та їхні вчинки. Дитина може співчувати одному герою, засуджувати поведінку іншого, переживати разом із персонажами різні ситуації. Як зазначає І. Скрипник, українська народна казка має значний потенціал для морального виховання дітей старшого дошкільного віку [2, с. 536–539].

Під час роботи з казкою вихователь може не обмежуватися її читанням або переказуванням. Після ознайомлення з твором доцільно поговорити з дітьми про поведінку героїв: хто вчинив добре, чому один персонаж допоміг іншому, чи можна було вчинити по-іншому. Дітям можна запропонувати придумати продовження історії, змінити її закінчення або розіграти окремий епізод. У такому випадку казка стає основою для спілкування та обговорення моральних питань.

При цьому важливо використовувати не лише загальновідомі українські казки, а й звертатися до місцевого фольклору. Наприклад, це можуть бути легенди про походження назви населеного пункту, місцеві перекази, розповіді про відомих людей краю, традиційні свята, ремесла чи звичаї. Такий матеріал допомагає дитині встановити зв’язок між культурою та місцем, де вона живе.

Саме через локальний компонент поняття «моя культура» може стати для дитини більш зрозумілим. Спочатку дитина знає свою родину, далі – вулицю, село або місто, у якому живе, а згодом починає розуміти, що її рідний край є частиною України. Тому знайомство з місцевими традиціями можна розглядати як один із шляхів поступового формування національної ідентичності.

Не менш важливою є народна гра. На відміну від звичайної розповіді, під час гри дитина сама діє, спілкується з іншими, дотримується правил та отримує емоційний досвід. Дослідження О. Дорошенко показує, що українські народні ігри можуть використовуватися для патріотичного виховання дітей старшого

дошкільного віку, а їх ефективність залежить, зокрема, від правильної організації педагогом [3, с. 93–99].

Через народну гру діти засвоюють не тільки її правила. Вони навчаються чекати своєї черги, домовлятися, діяти разом, допомагати одне одному, приймати перемогу та поразку. Тобто моральні якості формуються не через окрему розмову про «правильну поведінку», а безпосередньо під час діяльності.

Цікавим є поєднання казки та гри. Наприклад, після ознайомлення з певною казкою можна запропонувати дітям розіграти її сюжет, придумати власні ролі або створити гру за мотивами твору. Вихователь при цьому може звернути увагу на те, чому персонажі допомагали один одному, які вчинки були добрими, а які – неправильними. Для дітей це сприймається природніше, ніж тривале пояснення моральних правил.

До казок та ігор можна додавати прислів’я, приказки, мирилки, лічилки, забавлянки та пісні. Вони не потребують багато часу і можуть використовуватися у звичайних ситуаціях протягом дня. Наприклад, народну лічилку можна використати перед початком гри, мирилку – після невеликої суперечки між дітьми, а прислів’я про працю чи допомогу – під час відповідної бесіди. Таким чином, елементи народної культури стають частиною повсякденного життя групи.

Окремо варто звернути увагу на участь родини. Саме від батьків, бабусь і дідусів діти можуть дізнатися багато місцевих пісень, ігор, приказок та сімейних традицій. Тому вихователь може запропонувати батькам розповісти дітям про ігри свого дитинства, принести старі фотографії, записати місцеву пісню або пригадати цікаву історію, яку передавали в родині. Така співпраця дає можливість поєднати дошкільний заклад і сім’ю у збереженні культурної пам’яті.

Важливо, щоб використання народної культури не перетворювалося на механічне заучування назв традицій або символів. Для дошкільника важливіше не просто знати назву певної гри чи казки, а зрозуміти її зміст і пережити його у власній діяльності. Тому вихователю варто добирати матеріал відповідно до віку дітей, їхніх інтересів та місцевих особливостей.

Таким чином, роботу з локальною казково-ігровою традицією доцільно будувати від простого до складнішого. Спочатку дитина знайомиться з традиціями власної родини, потім – із культурою свого населеного пункту та регіону. Поступово ці знання можна пов'язувати із загальноукраїнськими традиціями. Такий підхід допомагає дитині зрозуміти, що її особистий досвід є частиною більшої культурної спільноти.

Отже, казки та народні ігри можуть бути дієвими засобами формування моральних уявлень і національної ідентичності дошкільників. Казка дає можливість дитині оцінювати вчинки персонажів та розуміти моральний зміст ситуацій, а гра допомагає практично пережити правила взаємодії з іншими. Використання локального матеріалу робить цей процес ближчим до дитини, оскільки пов'язує його з родиною, рідним населеним пунктом та знайомим культурним середовищем.

Таким чином, локальна казково-ігрова традиція може розглядатися як доступний для дошкільників спосіб передачі культурного досвіду від старших поколінь до молодших. Її систематичне використання у роботі вихователя сприяє не лише моральному розвитку дітей, а й поступовому усвідомленню ними своєї належності до української культури та рідного краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти) : нова редакція. Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33. 2021. 37 с.

2. Скрипник І. Особливості використання української народної казки, як засобу морального виховання дітей старшого дошкільного віку. Науковий простір студента: пошуки і знахідки : матеріали X Всеукраїнської науково-практичної студентської інтернет-конференції. Київ : УДУ імені Михайла Драгоманова, 2023. Ч. 1. С. 536–539.

3. Дорошенко О.М. Патріотичне виховання у дітей старшого дошкільного віку засобами народної гри. Дошкільна освіта:

проблеми, пошуки, досвід : зб. пр. здобувачів магістер. рівня вищої освіти. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2024. С. 93–99.
4. Татькова Т. Народні традиції у вихованні патріотизму дітей дошкільного віку. Дошкільна освіта: проблеми, пошуки, досвід. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2024.
5. Шип Н.Є., Віхляєва Д. О. Українські народні рухливі ігри як засіб національно-патріотичного виховання дітей дошкільного віку. 2026.
6. Кравченко Г.В. Національно-патріотичне виховання дітей дошкільного віку засобами народознавства. Укладання картотеки ігор : кваліфікаційна робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2023. 97 с.

Надія ВАСИЛЬЧУК
молодший науковий співробітник
музею караїмської історії та культури
Національного заповідника «Давній Галич»
м. Галич Івано-Франківської обл.

ЗБЕРЕЖЕННЯ СПАДЩИНИ КАРАЇМІВ ГАЛИЧА. НОВИЙ ФОРМАТ

Караїми – народ із багатою історією, оповитий відкритими запитаннями щодо походження, із закритим способом життя, своєю вірою і традиціями; народ, який переживає момент можливості відродження рідної мови, що перебуває на межі зникнення через низьку чисельність носіїв. На сьогодні в Галичі проживає єдиний караїм. В Україні станом на 2021 рік було близько тисячі караїмів, у світі загалом до двох тисяч. У 2021 році караїми офіційно визнані корінним народом України [1]

У просторових сутінках часу, з темноти минулого засяяв промінь надії. Знайшлося вирішення систематичного підходу до збереження культурної спадщини спільноти, яка тяжіє до фізичного зникнення.

У 2002 році в результаті міжнародної конференції «Караїми Галича: історія та культура» було прийнято рішення створити музей як інституцію збереження культурної спадщини громади, що проживала на теренах Галичини з XIII ст., кількість представників якої різко зменшилась. На той час було тільки семеро караїмів у Галичі: Сабіна Зайончковська, Ада Зарахович, Амалія (Зарахович) Дурнєва, Людмила (Єшвович) Шугурова, Яніна Львівна Єшвович, Яніна Йосифівна Єшвович, Шимон Марткович [2, с. 7].

Караїми – тюркомовний народ, представники якого сповідують караїмізм – чисту Біблійну віру. В Галичі та його околицях їхня історія розпочалася, за однією з версій, 15 вересня 1246 року. Сюди караїми

прибули на запрошення князя Данила Романовича з Солхату, Мангупа, Кафи – Криму, з метою розвитку торгівлі.

Наведемо коротку хронологію важливих подій караїмської громади Галича. Перша письмова згадка про караїмів на цій території 1578 рік: підтвердження локаційного привілею в грамоті Стефана Баторія. В 1627 році в Галичі було 120 караїмів, у 1765 р. – 99, у 1869 р. – 118, 1896 р. – 192, 1900 р. – 167, 1908 р. – 160, 1916 р. – 230 [3, с. 51–52].

1646 року караїми отримали привілеї від короля Владислава IV. У той час до галицької караїмської громади з Литви прибули брати Йосиф та Ізаяс. Йосиф був обраний газзаном (духовним лідером), згодом його назвали га-Машбір – мудрець, оскільки він сприяв відновленню духовного і культурного життя громади.

1767 року було вперше згадано в письмових документах кенесу – святиню караїмів. На той час будівля була дерев'яною.

У XIX ст. газзан Авраам Леонович (1802–1851) подав австрійській владі привілеї, до того надані караїмам королем Стефаном Баторієм і добсяг подібних. Його син Йосиф звертався до австрійського імператора з проханням проходження караїмами військової служби виключно в санітарних загонах задля збереження і так малочисельного населення караїмської громади. Ці привілеї також були надані.

У 1830 році дерев'яна кенеса згоріла. Будівництво нової мурованої споруди завершилося в 1836 році.

1902 року до Галича візитував владика Андрей Шептицький, та інкогніто завітав до кенеси [4].

1913 року на вулиці Караїмській у Галичі вибухнула пожежа, значно пошкодила будинки караїмів і кенесу.

1914 року почалася Перша світова війна. Всі чоловіки з караїмської громади були мобілізовані. Місто захопили російські війська. Після їх відступу почалася холера. Від епідемії померли 17 караїмів.

Епідемія тифу в 1919–20-х роках забрала семеро караїмів.

За 1915–20 роки караїмське населення Галича скоротилося на 25%.

Період активного розвитку припав на міжвоєнний час. У 1919 році караїмська громада обрала правління, сформувала статут. Перед правлінням громади постало завдання реставрації кенеси та активізації культурно-освітньої діяльності.

У 1920–1922 роках громаду відвідав польський сходознавець, професор Ян Ґжеґожевський (1846–1922) з метою дослідження галицько-луцького діалекту караїмської мови. Окрім того, проаналізувавши матеріальне становище караїмської громади Галича, він вислав меморандум до польського Міністерства віровизнань і публічної освіти щодо вирішення складного матеріального становища громади шляхом продажу давніх караїмських володінь поблизу Луцька, спрямувавши таким чином кошти на їхнє забезпечення.

У 1925 році, а саме 19 квітня, була відкрита караїмська релігійна школа.

У червні 1927 року в Галичі відбулася конференція польських караїмів присвячена виборам гахана та організаційно-освітнім проблемам.

У 1928 році галицькі караїми були делегатами на виборах гахана. Впродовж 22–28 травня 1929 року в Галичі з візитом побував гахан Серайя Маркович Шапшал.

У 1934 році караїмську громаду Галича відвідав італійський антрополог Коррадо Джіні, пожертвував на будівництво Народного дому 270 злотих [4]. Свій лепту в будівництво Народного дому караїмської громади внесли і діти, молодь: самостійно організовували збір коштів, культурні заходи. В результаті важкої спільної праці народний дім був споруджений. Тут діяла велика бібліотека, Товариство караїмської молоді «Відродження», Товариство караїмських жінок [5, с. 27].

У 1937 році побував у Галичі відомий караїмський письменник, популяризатор караїмської мови, видавець з Луцька Олександр Мардкович (1875–1944).

У 1939 році караїмська громада Галича налічувала 122 представники, об’єднані в 30 родин.

Друга світова війна перервала активний розвиток громади. Під час німецької окупації більша частина галицьких караїмів (45 осіб) переселилась до Польщі та інших країн.

П’ятеро караїмів із Галича воювали на фронтах Другої світової війни: Йосиф Сулімович, Леон Леонович, Йосиф Леонович, Михайло Абрагамович. Троє останніх загинули.

На початку 40-х років двоє караїмів – Єзуа Леонович, Леон Сулімович – були репресовані та загинули в таборах.

У 1959 році радянська влада силоміць закрила кенесу – святиню караїмів, а в 1985 році її знесли. Караїми проводили Богослужіння в приватних будинках. «Хоча радянська влада ігнорувала нашу національну самобутність, ми у будь-яких умовах берегли свої традиції, свою культуру. Ми і сьогодні не забуваємо свою мову; щосуботи збираємося, щоб послухати богослужіння, записане на магнітофонну плівку; цікавимося історією свого народу; підтримуємо стосунки з іншими караїмськими громадами», – зазначала голова галицької караїмської громади Яніна Львівна Єшвович (1930–2003) на конференції «Караїми Галича: історія та культура» 6 вересня 2002 року [6, с. 8].

У березні 1995 року караїмська громада Галича увійшла до Всеукраїнської асоціації кримських караїмів «Кримкарайлар». 25 липня 2000 року Галицька територіальна караїмська громада була зареєстрована в державних органах [7, с. 9].

6–9 вересня 2000 року відбулася міжнародна конференція «Караїми Галича: історія та культура», участь в якій взяли караїми з Криму, Польщі, Литви [8]. З того часу розпочався музейний період караїмів Галича, заснований Іваном Юрченком.

Таким чином, музей постав як інститут соціальної пам’яті, покликаний вивчати, досліджувати історико-культурну спадщину галицької караїмської громади, привертати увагу української та світової спільноти до проблем збереження цього 780-літнього культурного пласту, утверджувати значення даної громади як багатовікової складової самобутності Галича, України та Європи в цілому.

На даний час громада має одного представника. Серед караїмських локацій в місті Галичі є давня вулиця Караїмська, караїмське кладовище середини XVIII ст., Музей караїмської історії та культури Національного заповідника «Давній Галич» (відкритий 4 листопада 2004 р.).

Минулого року (2025) працівники музею долучилися до грантового проєкту House of Europe «Переклади з та на загрожені мови». В результаті проєкту побачила світ книга «Три зорі. Вибрані твори волинських караїмів в перекладі Володимира Шабаровського». Активно працювали над прожектом «Оцифрування фотодокументальної спадщини галицьких караїмів», який реалізовувався за підтримки Європейського союзу, в рамках грантового проєкту Оцифрування спадщини національних спільнот House of Eroupe.

Внаслідок клопіткої роботи, попри перипетії з постачанням електроенергії вдалося оцифрувати 91 фотографію періоду XX ст.; 60 одиниць епістолярної спадщини Зараха Зараховича (1890–1952); 37 одиниць караїмських періодичних видань, 18 рукописів, 45 друкованих книг, 35 документів тощо. Загалом оцифровано 286 одиниць, які належать до караїмської культурної спадщини. Це складає половину основного фонду Музею караїмської історії та культури. Цифрові копії є у вільному доступі для дослідників, істориків, філологів, караїмознавців та всіх зацікавлених, розміщені на сайті Фотодокументальна спадщина караїмів Галича https://halych.com.ua/ [9].

Отже, з огляду на минуле напрошується такий висновок: не все, що зруйноване втрачене. Радянські чиновники в 1959 році силоміць відібрали у караїмів Галича святиню, мотивуючи низькою кількістю вірян. Пізніше, а саме в 1985 році, її зруйнували. На тій території побудували єдиний висотний будинок в районі. Однак повністю знищити культуру не вдалося. Люди не здалися, богослужіння проводили у приватних будинках, підтримували зв'язок і надалі. Всіх об’єднувала за святковим столом молитва, традиційні страви, пісні і рідна мова. В 1996 році караїмська громада Галича в складі семи чоловік відзначила своє 750-ліття. Цьогоріч – 780 років і є тільки один

представник – Семен Мойсійович Марткович 1940 року народження. Також є люди, в яких один із батьків був караїмом. Історія народу не пройшла в часовому вимірі, як пісок крізь пальці, вона продовжується в музейному просторі, цифровий формат підтверджує її майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616-20/ed20210701#Text.
2. Єшвович Я. Галицька караїмська громада в XX ст. / Караїми Галича: історія та культура. Матеріали міжнародної конференції. Львів-Галич, 2002, С. 7.
3. Janusz B. Karaici w Polsce. Kraków, 1927. S. 51–52.
4. Korespondencje. *Kurjer Stanisławowski* № 880. Stanisławów, dnia 3 sierpnia 1902.
5. Zarachowich Z. listy z Halicza. *Myśl Karaimska.* Z. I, 1924 S. 27.
6. Єшвович Я. Галицька караїмська громада в XX ст. *Караїми Галича: історія та культура.* Матеріали міжнародної конференції. Львів – Галич, 2002. С. 8.
7. Єшвович Я. Галицька караїмська громада в XX ст. *Караїми Галича: історія та культура.* Матеріали міжнародної конференції. Львів-Галич, 2002, С. 9.
8. Дідух В. Відбулася Міжнародна конференція «Караїми Галича: історія та культура». *Дністрова хвиля*, № 37, 13 вересня 2002 р.
9. URL : https://halych.com.ua/pam-iatna-knyha-karaimskoi-hromady-halycha-4/.
10. URL : https://galych.com.ua/istoriia-halycha/item/370-karaimskii-hromadi-halycha-770-rokiv.

Альона ГЛІТКО
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ТВОРЧІСТЬ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЛОКАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ ТА ЇХ ІНТЕГРАЦІЇ У ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Питання збереження локальних художніх традицій нині стає дедалі гострішим. Глобалізаційні процеси, цифрові технології, інтенсивний міжнародний обмін і масова культура відкривають нові шляхи для національного мистецтва, але водночас ставлять під сумнів його самобутність. Сучасна комунікація дозволяє локальним традиціям виходити далеко за межі місця їхнього походження. Їх можна побачити в закордонних музеях, цифрових колекціях, освітніх проєктах, сучасному дизайні та інших формах культурного обміну.

У цьому процесі особливу роль відіграє Марія Примаченко. Ця українська народна художниця зуміла поєднати місцеве коріння, фольклорну основу й універсальну образну мову. Її творчість виросла в селі Болотня на Київському Поліссі, де вона ввібрала в себе природу, побут, пісенну культуру, казки, народні вірування та декоративне мистецтво регіону. Водночас художня мова Примаченко виявилася зрозумілою та привабливою для зарубіжної аудиторії. Українське наївне мистецтво, з міцним фольклорним корінням і тісним зв'язком із народним мистецтвом, значною мірою визначає національну неповторність [1, с. 181, 182].

Творчий доробок Примаченко викликає особливий інтерес, адже він не механічно відтворює традиційні образи, а формує власну художню систему. У мистецтвознавчій, культурологічній, педагогічній і дизайнерській літературі її творчість обговорюють досить широко. Дослідники відзначають зв'язок із народним декоративним мистецтвом, фольклором, міфопоетичними уявленнями та національною культурною пам'яттю. Так, І. Божко трактує українське наївне

мистецтво як соціокультурне явище, що виникло на основі народної образотворчої традиції та етнофольклорної пам'яті. Він підкреслює: сюжети й іконографічні схеми народної картини у Примаченко переосмислюються через індивідуальне світорозуміння художниці [1, с. 182, 183].

Сучасні способи переосмислення спадщини Марії Примаченко розглядає К. Кисельова, О. Пенчук та Л. Турчак-Лазуренко. Дослідниці аналізують використання мотивів її творчості в сучасному дизайні одягу та простежують широкий спектр способів цитування – від безпосереднього використання персонажів і сюжетів до авторської трансформації кольорів, орнаментів, деталей та почерку художниці [4, с. 125–131].

Марія Примаченко мала унікальну здатність вплітати елементи локальної культури у власну художню мову. Її світ тісно пов'язаний з Болотнею, Поліссям, рідною природою, народним побутом і культурою. Проте це не замикає художницю в межах однієї території. Глибинне осмислення локального ґрунту, на мою думку, дозволяє їй будувати оригінальну систему образів на базі традиції народного малярства, але без простого копіювання зразків.

У її роботах площинність композиції, декоративність, чіткий контур, орнаментальність, умовність простору та активне використання кольору стають інструментами нової художньої інтерпретації. Фантастичні звірі Примаченко поєднують ознаки реальних тварин із рисами, породженими уявою, часто мають незвичайну форму тіла, перебільшені очі, декоративні плями та орнаментальні елементи. Важливою рисою є також поєднання реального й фантастичного, коли на картинах співіснують знайомі тварини, птахи, квіти та фантастичні істоти, що підкреслює авторське бачення світу.

І. Божко зауважує, що Примаченко запозичувала сюжети та іконографічні схеми народної картини, однак пропускала їх крізь власне світобачення [1, с. 183]. Звідси й характерні предметно-орнаментальні метафори. Найпомітніший авторський внесок мисткині видно у трактуванні квіткових мотивів. Квіти в її творах не лише прикрашають полотно. Вони будують композиційний простір,

окреслюють вдачу персонажів і задають емоційний тон. Творчість Марії Примаченко є переконливим прикладом самостійного переосмислення локальної художньої традиції. Йдеться передусім про декоративне оздоблення предметів побуту, тканин, кераміки та житлового простору. У художниці ці мотиви набувають індивідуального трактування. Чималий пласт цієї традиції зберігається у сюжетних картинах, присвячених життю українського села. Там відображено працю, свята, весілля, стосунки між людьми та народні звичаї.

Авторські назви та підписи до картин заслуговують окремої уваги. Примаченко ніколи не обмежувалася самим зображенням. До робіт вона додавала короткі тексти, примовки, римовані вислови, уривки з пісень і казок. Багато з них прямо пов'язані з фольклорною традицією. У них легко впізнати народні прислів'я, приказки, пісенні рядки, казкові мотиви та типові форми народного віршування [3].

Коли зображення йде поруч зі словом, культурна цінність твору лише зростає. Візуальний образ перетворюється на своєрідний носій пам'яті, а текст допомагає розкрити його зміст. При цьому художниця не просто повторює відомі фольклорні формули. Вона творить власні вислови, зберігаючи народну ритмічність, образність і лаконічність [3].

Традиція в доробку Примаченко не зводиться до набору декоративних елементів. Вона проступає у способі мислення, характері образів, композиції, поетиці та ставленні до світу. Окрема риса мисткині полягає в умінні перекласти локальний матеріал на загальнозрозумілу художню мову. Добро, любов, страх, самотність, радість, надія, переживання війни та прагнення миру залишаються темами, близькими кожному.

Уже в 1930-х роках її роботи показували на виставках поза межами України. Зокрема, 1937 року твори художниці експонувалися в Парижі на міжнародній виставці [5]. Пізніше їх побачили в різних країнах Європи та Північної Америки. Тут варто розрізняти поняття «глобалізація» та «уніфікація». Інтеграція українського мистецтва у світовий культурний простір зовсім не обов'язково означає підлаштування під єдиний міжнародний стандарт. Навпаки, інтерес до

творчості Марії Примаченко значною мірою виникає саме завдяки її самобутності. Її образи складно сплутати з художньою мовою іншої культури, адже вони поєднують локальні джерела та індивідуальне авторське бачення.

Мотиви фантастичних тварин, квітів, декоративних композицій і характерної кольорової гами використовуються для створення одягу, аксесуарів та інших дизайнерських об'єктів. К. Кисельова, О. Пенчук та Л. Турчак-Лазуренко виділяють різні способи такого використання: пряме відтворення персонажів, поєднання образів із різних творів, авторську зміну кольору та деталей, використання окремих рослинних елементів, орнаментального заповнення, характерної палітри, написів і навіть зразків почерку художниці [4, с. 129–131].

Те, як українські дизайнери та бренди звертаються до мотивів художниці, є досить показовим. Дослідниці помічають відлуння її творчості в колекціях Оксани Караванської, Ярослави Хоменко, Ольги Андрєєвої, Андре Тана та інших [4, с. 125, 128]. Одні проєкти переносять фантастичних персонажів просто на одяг. Інші ж переосмислюють її характерні композиційні чи кольорові принципи. Але є й інший бік. Сучасне використання спадщини вимагає обережності, особливо коли йдеться про культурну автентичність. Образ, перенесений на футболку, аксесуар або рекламний продукт, здатен популяризувати мистецтво. Однак існує ризик, що складна художня система перетвориться на простий набір упізнаваних декоративних символів.

Коли йдеться про інтеграцію в глобальний культурний простір, одна з головних загроз пов'язана з втратою глибинного сенсу творів Марії Примаченко, а разом із ним і контексту. Надмірна комерціалізація, адаптація її елементів до масової культури спрощують багатошарову семантику. Вони ж нерідко ігнорують соціокультурне та історичне підґрунтя цього мистецтва. Є ще один ризик. Образи художниці можуть експлуатуватися поза етичними й авторськими межами, що суттєво ускладнює збереження автентичності.

Потрапляючи в нове середовище, традиційний образ набуває нових функцій. Втім, зв'язок із джерелом лишається. Наскільки

успішним буде такий переклад, залежить від того, чи зберігається інформація про походження образу, його автора, культурний контекст і первинний зміст.

І. Божко звертає увагу на те, що знайомство дітей із творчістю Марії Примаченко формує художньо-естетичний смак. Воно ж зміцнює зв'язок поколінь і допомагає усвідомити національні культурні витоки [1, с. 184, 186]. Тут проявляється ще одна функція спадщини, освітня. Її твори дають змогу поглянути на народне мистецтво не як на застиглу систему минулого, а як на джерело сучасної творчості. Дитина чи молодий митець може познайомитися з традиційним образом, проаналізувати його, переосмислити й створити власну інтерпретацію.

Збереження локальної художньої традиції у творчості Марії Примаченко ґрунтується на кількох взаємопов'язаних етапах. Спочатку відбувається засвоєння культурного досвіду: художниця опановує місцеві традиції, мотиви, символи й інтегрує їх у власну практику. Далі настає авторське переосмислення, коли ці елементи змінюються під впливом її світогляду. І вже на завершальному етапі виникає нова художня форма, де традиційні образи звучать індивідуально.

Мистецтво Марії Примаченко показує, як можна зберігати й творчо продовжувати локальні художні традиції України. Її мова сформувалася під впливом народного малярства, поліської природи, фольклору, пісенної та казкової традиції, народної символіки й декоративної культури. Вона, однак, не просто відтворює успадковані зразки. Художниця будує власну систему образів, завдяки чому традиційні мотиви набувають нового звучання.

Важливо, щоб нові інтерпретації зберігали зв'язок із фольклорними, культурними та локальними джерелами її мистецтва. Творчість Марії Примаченко свідчить: локальна художня традиція здатна стати основою широкого культурного діалогу. Її мистецтво народилося в конкретному українському селі, пов'язане з культурою Полісся. Проте воно продовжує жити в українському та міжнародному просторі, зберігаючи самобутність і водночас відкриваючись для нових форм сприйняття. Унікальність внеску Марії Приймаченко полягає в тому, що вона не лише зберегла локальні традиції, а й трансформувала

їх, забезпечивши їм нове життя в глобальному контексті. Створений нею художній світ залишається актуальним для сучасної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Божко І.Г. Живопис Марії Примаченко як джерело формування національної ідентичності. *Актуальні проблеми в системі освіти: заклад загальної середньої освіти – доуніверситетська підготовка – заклад вищої освіти.* 2023. № 1. С. 180–187. URL : https://doi.org/file:///C:/Users/Admin/Downloads/180-187.pdf (дата звернення: 26.09.2026).

2. Бойченко В. Короткий огляд художніх робіт Марії Приймаченко з фондової колекції НМНАПУ. Київ : Нац. музей нар. архітектури та побуту України, 2024. URL : https://www.pyrohiv.com/activities/nauk/korotkiy_oglyad_khudozhnikh_robit_marii_primachenko (дата звернення: 26.09.2026).

3. П'ятаченко С. Фольклорні джерела назв і підписів до картин Марії Примаченко. Scientific Journal Virtus. 2020. № 44. С. 204–207. URL : https://www.academia.edu/43872780/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%BD%D1%96_%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D0%B7%D0%B2_%D1%96_%D0%BF%D1%96%D0%B4%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%96%D0%B2_%D0%B4%D0%BE_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%96%D1%97_%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE (дата звернення: 26.09.2026).

4. Кисельова К., ПенчукО., Турчак-Лазуренко Л. Використання мотивів творів Марії Примаченко в дизайні одягу. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2025. Т. 8, № 1. С. 120–134. URL : https://demiurge.knukim.edu.ua/issue/view/19313/12495 (дата звернення: 26.09.2026).

5. Марія Примаченко. Біографія. Офіційний сайт Марії Примаченко. URL : https://prymachenko.in.ua/biografiya/ (дата звернення: 26.09.2026).
6. Цифровий каталог робіт Марії Примаченко у фонді Національного музею Тараса Шевченка. Цифрові колекції Національного музею Тараса Шевченка. URL : https://collection.museumshevchenko.org.ua/documents/26 (дата звернення: 26.09.2026).

Володимир ГОДЛЕВСЬКИЙ
доктор філософії з музичного мистецтва,
заслужений діяч естрадного мистецтва України,
керівник вокального ансамблю клубу «Медик»
Національного медичного університету імені О.О. Богомольця,
м. Київ

АКОРДЕННО-БАЯННЕ ВИКОНАВСТВО У КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ ЯК ПРОСТІР АКТУАЛІЗАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

В Україні відбувається значна кількість конкурсно-фестивальних заходів, метою яких є виявлення молодих талантів, популяризація й презентація новітніх зразків інструментарію та репертуарного забезпечення, привернення уваги широкого кола слухачів до професійного акордеонно-баянного мистецтва. Трансформаційні процеси у конкурсно-фестивальному русі зумовили появу нових номінацій, які дають можливість виконувати академічну, фольклорну, джазову, фольклорно-джазову, естрадну та авангардну музику, написану для акордеону чи баяну. Популярним стає музичний матеріал, що був створений для загального народного інструментарію, з якого пізніше були зроблені перекладення або транскрипції для сольного, ансамблевого та оркестрового музикування. Окреслюючи аспекти виконавства, культурологиня С. Садовенко акцентує на уніфікації новочасного музичного мистецтва, зауважуючи, що «новітній фольклоризм (неофольклоризм) є трансестетичним та транскультурним, що поєднує локальні особливості народної культури з глобальними тенденціями розвитку сучасного суспільства» [3, с. 246].

Науковиця О. Сергієнко, розглядаючи історичні передумови становлення конкурсно-фестивального руху виконавців на народних інструментах в Україні, слушно підкреслює, що «сьогодні в десятках країн різних континентів проводиться сотні міжнародних і національних змагань різного масштабу, в яких беруть участь

представники практично всіх без винятку музичних професій» [4, с. 132].

Нині все частіше в конкурсних програмах молодих виконавців звучать композиції фольклорно-джазового спрямування. Це стало можливим за рахунок оновлення педагогічного репертуару та впровадження сучасних стилістичних тенденцій у виконавську площину музичного мистецтва.

Репертуарне забезпечення акордеонно-баянного мистецтва в Україні та світі відбувається шляхом становлення, апробації, поширення та розповсюдження музичного контенту. Основний критерій – попит на новітній репертуар у акордеонно-баянному мистецтві, наповнення художньо-стильових ознак, розвиток нових напрямів виконавства. Тісний діалог між композиторами та виконавцями різних країн світу стрімко визначає актуальні потреби в репертуарному забезпеченні та перспективні розробки майбутніх стилеутворень.

Актуальним постає трансформація конкурсно-фестивального руху, що дає змогу акцентувати на різнобарвності та об'ємності формату проведення творчих змагань серед молодих виконавців акордеонно-баянного мистецтва. Широкий вибір вікових категорій, які дають змогу охопити великий віковий діапазон конкурсантів, умови та програми конкурсних номінацій виконавців, прозора оцінка висококваліфікованого журі, призвели до всебічного інтересу серед музикантів та викликали наплив ємної кількості виконавців-учасників.

Науковиця З. Рось зауважує, що «демократичність, святковість і творча свобода роблять музичні фестивалі більш доступними для різної аудиторії, ніж традиційні концерти в закладах культури» [2, с. 66].

Особливо цінним на наше міркування є відкриття нових номінацій, що сприяє розвитку акорденно-баянного виконавства у конкурсно-фестивальному русі, як новітнього простору актуалізації фольклорно-джазового напряму України першої чверті XXI століття. Саме «створення номінації «композиція» надало потужний поштовх для активізації репертуарного забезпечення фольклорно-джазового напряму в акордеонно-баянному мистецтві України та відкрило нові горизонти

для подальшого творчого руху серед представників композиторського потенціалу. Це надало змогу молодим авторам композиторської думки продемонструвати нові композиції музичному суспільству, а також представити свою творчість для оцінки авторитетному журі вищезгаданої категорії» [1, с. 134].

На наш погляд, «наповнення новітнім музичним матеріалом акордеонно-баянного мистецтва в Україні та світі відбувається шляхом апробації, поширення та розповсюдження музичного контенту» і свідчить про те, що «потреба комунікації світового акордеонно-баянного середовища призвела до формування міжнародних організацій, які стали комунікативними платформами для світового музичного середовища» [1, с. 139].

Ми вважаємо, що «величезний спектр музичного розмаїття дозволяє знаходити нові творчі рішення, робити сучасні інтерпретаційні різностильові розвідки шляхом створення авторського контенту. Впровадження сучасних стильових інновацій в аранжуванні та гармонізації, застосування художньо-стильових аспектів, новітніх прийомів звуковидобування й виразності, а також синтезуючих елементів фольклору та джазу в контексті інтерпретації і трансформації також допомогають розкрити новітні ідейні рішення в удосконаленні інструментарію та введені нових технічних стандартів якості при виготовленні та оновленні інструментів» [1, с. 144].

Відтак, акорденно-баянне виконавство у конкурсно-фестивальному русі як простір актуалізації фольклорно-джазового напряму України першої чверті XXI століття перебуває на шляху свого становлення. Тому сучасні розробки у виконавському та авторському осередках та їх представлення в конкурсно-фестивальному русі стимулюють розвиток фольк-джазу як новітнього актуального напряму в акордеонно-баянному мистецтві України першої чверті XXI століття та спонукає музикантів до пошуку нового та оригінального музичного контенту у співпраці та комунікації з світовим музичним середовищем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Годлевський В.О. Фольклорно-джазовий напрям в акордеонно-баянному мистецтві України першої чверті XXI століття: дис. … д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2026. 261 с.
2. Рось З.П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.) : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2016. 322 с. URL : http://lib.pnu.edu.ua:8080/handle/123456789/10033 (дата звернення: 20.07.2026).
3. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONOHRAFIIa_2019.pdf (дата звернення: 20.07.2026).
4. Сергієнко О.В. До питання історичних передумов становлення конкурсно-фестивального руху виконавців на народних інструментах в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич. С. 131–141. URL : https://www.aphn-journal.in.ua/archive/3_2012/17.pdf (дата звернення: 05.07.2026).

Лілія ГОЛОВАШКІНА
асистент учителя в інклюзивному класі
комунального закладу «Харківський ліцей №100
Харківської міської ради»,
солістка Народного ансамблю «Рідна пісня»
Муніципального центру культурних ініціатив
м. Харків
м. Галич Івано-Франківської обл.

ВПЛИВ ЛОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ СЛОБОЖАНЩИНИ НА ТВОРЧІСТЬ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ «РІДНА ПІСНЯ»

Творчість народного ансамблю «Рідна пісня» відбувається в умовах активних культурних трансформацій, глобалізації та зміни способів функціонування традиційної культури. Народна пісня, яка в минулому була невіддільною частиною повсякденного, обрядового та громадського життя, сьогодні дедалі частіше функціонує в сценічному, освітньому, культурно-просвітницькому та медійному середовищах. У таких умовах особливого значення набуває локальна традиція, оскільки саме вона забезпечує зв'язок сучасного виконавства з конкретним культурно-історичним середовищем. Для Слобожанщини характерне розмаїття пісенних, обрядових, хореографічних, мовних та музично-виконавських локальних традицій, які формувалися впродовж тривалого історичного розвитку регіону.

Народний ансамбль «Рідна пісня» як осередок колективного музичного виконавства є важливим механізмом збереження, актуалізації та творчого переосмислення локальної спадщини. Водночас, трансляція традиційного матеріалу на сучасному сценічному майданчику потребує відповідального ставлення до його регіональної специфіки та пошуку балансу між автентичністю і сучасними формами художньої презентації [1]. Тому визначення основних напрямів впливу локальних традицій Слобожанщини на діяльність сучасного ансамблю народної пісні та обґрунтування ролі регіональної культурної спадщини у формуванні його репертуарної, виконавської, сценічної та освітньо-

культурної діяльності є базовою складовою творчості народного ансамблю «Рідна пісня».

Локальні традиції являють собою сукупність культурних форм, норм, образів, музичних інтонацій, обрядових практик, мовних особливостей та способів художнього самовираження, характерних для певної територіальної спільноти. Для ансамблю народної пісні звернення до локальних традицій має принципове значення, оскільки дозволяє сформувати унікальний художній стиль. Колектив, який працює з пісенною спадщиною конкретного регіону, отримує можливість не лише виконувати фольклорні твори, а й відтворювати характерні риси місцевої музичної культури. Локальна специфіка виявляється в мелодичних та ладових особливостях пісень, характері багатоголосся, манері звуковидобування, фразуванні та артикуляції, тембровій організації ансамблевого звучання, особливій вимові тексту, жанровій структурі репертуару, традиційних формах обрядового виконання та характері взаємодії співу зі сценічними рухами тощо. Локальні традиції впливають не лише на те, що співає ансамбль, а й на те, як саме він це робить.

Одним із найбільш очевидних напрямів впливу локальних традицій є формування репертуару ансамблю «Рідна пісня». Традиційна пісенна спадщина Слобожанщини спирається календарно-обрядові, ліричні, історичні, жартівливі, танцювальні та інші жанрові різновиди народної пісенності. Особливо важливою формою творчості народного ансамблю «Рідна пісня» є звернення до локальних варіантів пісень, зафіксованих у конкретних населених пунктах регіону. Задля цього до репертуару ансамблю завжди включалися старовинні слобожанські пісні, принесенні співачками колективу – носіями традиційного фольклору Слобожанщини [1], а також дослідження й використання керівником ансамблю Роман Н.М. автентичних матеріалів із архівних першоджерел. Такі твори дозволяють уникати надмірної уніфікації фольклорного матеріалу та демонструють його регіональне розмаїття.

Для сучасного ансамблю доцільним є поєднання автентичної, адаптаційної, інтерпретаційної та комунікативної репертуарних стратегій. Поєднання цих підходів дозволяє зберігати зв’язок із традицією, водночас забезпечуючи її життєздатність у сучасному культурному просторі. Особливе місце в творчій діяльності народного

ансамблю «Рідна пісня» належить календарно-обрядовій традиції Слобожанщини. Різдвяно-новорічний цикл, веснянки, купальська традиція, жниварські мотиви та осінні обрядові практики завжди створювали широкі можливості для формування керівником колективу Роман Н.М. тематичних концертних програм [1]. Це дозволяло не обмежуватися виконанням окремих пісень, а відтворювати їхній культурний контекст через використання традиційних обрядових текстів, сценічних атрибутів та концертної інтерпретації окремих обрядових дій. Такий підхід перетворював виступ народного ансамблю «Рідна пісня» на цілісну мистецько-культурну презентацію локальної традиції.

Слід визнати, що одним із складних аспектів роботи сучасного ансамблю є передача особливостей народної манери співу. Академічна вокальна школа та традиційне народне виконавство мають відмінні принципи звукоутворення, артикуляції, динаміки, фразування та ансамблевої взаємодії. Тому робота над слобожанським репертуаром передбачає вивчення не лише нотного тексту, а й різноманітних варіантів його традиційного виконання, відтворення характерного фразування, вивчення принципів традиційного багатоголосся та розвиток ансамблевого слуху [1; 2; 3]. Сценічний візуальний образ народного ансамблю «Рідна пісня» також пов’язаний із локальною культурною традицією. Слобожанський традиційний одяг, способи компонування окремих елементів керівником колективу Роман Н.М. використовувався як концептуальна складова творчості народного ансамблю «Рідна пісня».

Діяльність народного ансамблю «Рідна пісня» відбувається в сучасному мегаполісі, тому одним із провідних завдань завжди є пошук балансу між збереженням традиційної основи та адаптацією до новітнього культурного середовища. Запит слухацької аудиторії потребує нових сценічних форм, експериментування з варіантами ансамблевого звучання та популяризації локального репертуару через різні форми концертної діяльності та цифрові медіа.

Отже, вплив локальних традицій на творчість народного ансамблю «Рідна пісня» яскраво відбивається на репертуарі, вокально-виконавській стилістиці, сценічній драматургії, концертному вбранні, просвітницькій діяльності та формуванні регіональної культурної

ідентичності. Використання зразків пісенного фольклору Слобожанщини в концертно-просвітницькій діяльності сприяє формуванню усвідомлення належності до локального культурного простору та виконує культурно-збережувальну, освітню, мистецьку, комунікативну, ідентифікаційну та репрезентаційну функції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Роман Н.М. Методика роботи з ансамблем народної пісні в сучасних умовах. Харків: ООМЦКМ, 2015. 28 с.
2. Іваницький А. Замітки про традиційне фольклорне виконавство. *Народна творчість та етнологія,* № 1. К., 2013. С. 7–16.
3. Курочкін О. Етнічна мозаїка сучасної святкової культури України. *Народна творчість та етнологія,* № 2. К., 2013. С. 7–15.

Валерія ГРИГОРЕНКО
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ЯК РЕСУРС ФОРМУВАННЯ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ГРОМАД ПІД ЧАС ВІЙНИ

Соціокультурні умови сьогодення актуалізують пошук ресурсів психологічної стійкості не лише окремої особистості, а й соціальних спільнот, здатних зберігати згуртованість, підтримувати своїх членів і відновлювати повсякденне життя в умовах тривалої небезпеки. Вимушене переміщення населення, руйнування звичних соціальних зв'язків, порушення освітньої інфраструктури та розрив міжпоколінної передачі культурного досвіду створюють загрози, наслідки яких виходять за межі індивідуального психологічного благополуччя. Особливо гостро ці процеси позначаються на дітях дошкільного віку, для яких відчуття безпеки й належності до близького соціального оточення є необхідними умовами повноцінного розвитку.

За таких обставин особливого значення набувають соціокультурні ресурси резильєнтності, серед яких недостатньо осмисленим залишається потенціал етнопедагогічних традицій українських громад. На відміну від підходів, що розглядають традиційну культуру переважно як об'єкт збереження та відтворення, сучасні виклики спонукають досліджувати її як ресурс підтримання соціальних зв'язків, культурної тяглості та колективного подолання криз. У цьому контексті заклад дошкільної освіти може виконувати роль соціокультурного посередника, поєднуючи досвід поколінь, освітні практики, родинне виховання та культурні ресурси територіальної громади.

Теоретичне осмислення зазначеної проблеми потребує звернення до міждисциплінарного розуміння резильєнтності. Особливо продуктивним для нашого дослідження є соціально-екологічний підхід

М. Унгара, за яким стійкість визначається як індивідуальна здатність людини долати труднощі, й, разом з цим, як доступність соціальних, культурних і матеріальних ресурсів, які підтримують її благополуччя, що залежить від оточення і пов'язана з традицією і культурою у громаді, де людина мешкає [3, с. 2-3]. Концепція резильєнтності громад, запропонована Ф. Норріс, С. Стівенс, Б. Пфефферbаум та співавторами, пов'язує здатність спільноти адаптуватися до кризових обставин із розвитком соціального капіталу, комунікації, колективної компетентності та доступністю ресурсів [2, с. 127]. Важливим є розгляд резильєнтності не тільки як досягнення рівноваги після стресу, а й навіть як культурного і психологічного росту, розвитку певних характеристик особистості [1, с. 68].

Застосування цих положень до проблематики дошкільної освіти дає підстави розглядати етнопедагогічні традиції як один із можливих культурно опосередкованих ресурсів резильєнтності. Їхній потенціал полягає не в самому факті відтворення народних звичаїв, а в можливості створювати для дитини досвід спільної діяльності, емоційної взаємності, соціальної належності та тематичної взаємодії з дорослими й однолітками. На рівні громади такі практики можуть сприяти відновленню горизонтальних зв'язків, підтриманню колективної пам'яті та формуванню спільного досвіду взаємодопомоги.

В історії української педагогічної думки значення народних виховних традицій, рідної мови, фольклору, культурного середовища для становлення особистості обґрунтовувалося педагогами минулого – Г. Ващенком, С. Русовою, М. Стельмаховичем, В. Сухомлинським, К. Ушинським, які розглядали українську етнопедагогіку як цілісну систему передавання між поколіннями виховних цінностей, знань і способів соціальної взаємодії. Сучасне осмислення цієї спадщини передбачає врахування змін у суспільному житті та підходах до виховання дітей. Зокрема, традиційні обряди, народні ігри, фольклор, що органічно входять в освітній процес ЗДО, можуть набувати нового змісту відповідно до вікових особливостей дітей, їхнього життєвого досвіду та умов, у яких сьогодні перебувають українські родини.

Особливість дошкільного віку полягає в тому, що культурні смисли засвоюються дитиною передусім через емоційно насичену діяльність: гру, спілкування, предметно-практичну творчість. Народні забавлянки, колискові, лічилки, хороводні ігри, казкові сюжети й традиційні іграшки містять значний потенціал для організації такої діяльності. Вони створюють можливості для емоційного єднання, спільних переживань, відчуття належності до своєї спільноти. Так, знайома дитині пісня чи гра, яку практикують удома та в закладі дошкільної освіти, здатна ставати символічним зв'язком між різними середовищами її життя, що набуває особливої ваги в умовах вимушеного переміщення або тривалого дистанційного навчання.

З огляду на це етнопедагогічна діяльність ЗДО набуває значення як засіб посилення соціальної згуртованості громади. Спільна підготовка традиційних свят, залучення носіїв народних ремесел, родинні творчі зустрічі та відтворення місцевих звичаїв створюють додаткові можливості для спілкування, взаємної підтримки й формування довіри між людьми, які за інших обставин могли б залишатися соціально відокремленими.

Принципово важливим є врахування локального різноманіття української традиційної культури. Попри спільну національну основу, територіальні громади зберігають відмінні форми народного мистецтва, ремесел, пісенного й усного фольклору, обрядових практик, які становлять своєрідну культурну біографію конкретної місцевості. Для Слобожанщини показовими є традиція виготовлення валківського глиняного свищика, харківське коцарство, місцеві пісенні та казкові традиції. У різних громадах України такими культурними ресурсами можуть ставати регіональні особливості писанкарства, ткацтва, гончарства, народного розпису, виготовлення іграшок, виконання колискових та календарно-обрядових пісень.

Педагогічна цінність цих традицій визначається можливістю їх перетворення на доступний дитині досвід співтворчості. Так, ознайомлення з валківським свищиком може передбачати не лише розповідь про місцеве ремесло, а й дослідження властивостей глини, створення власних звукових іграшок, експериментування зі звуками,

організацію дитячого оркестру. Традиція коцарства може бути адаптована до дошкільного віку через знайомство з фактурою тканин, кольоровими поєднаннями, елементарними способами переплетення ниток, створення колективного декоративного панно. У таких практиках культурна спадщина постає як джерело дитячої ініціативи, сенсорного досвіду, комунікації та творчого самовираження.

Водночас етнопедагогічні практики мають різні механізми потенційного впливу на резильєнтність. Перший із них пов'язаний із ритмізацією та відновленням передбачуваності повсякденного життя. Повторювані пісенні, ігрові й календарні дійства можуть створювати для дитини зрозумілу послідовність подій, що особливо важливо в умовах нестабільності. Другий механізм полягає в емоційній співрегуляції через спільне музикування, рух, ритмічні забавлянки та народні ігри. Третій визначається можливістю символічного вираження переживань у художньо-творчій діяльності. Робота з глиною, нитками, природними матеріалами, традиційними орнаментами може допомагати дитині переключати увагу, переживати власну спроможність і відновлювати позитивний досвід взаємодії. Проте такі заняття не слід автоматично ототожнювати з арт-терапією або вважати самодостатнім способом опрацювання психологічної травми.

Окремого значення набуває культурне укорінення, пов'язане з формуванням відчуття належності до певної спільноти. Знайомство з традиціями рідного краю допомагає дитині усвідомити спільність історії своєї родини з іншими родинами та належність до ширшого культурного простору. В умовах вимушеного переміщення традиції місця походження підтримують зв'язок дитини зі звичним середовищем, а знайомство з культурою громади, що приймає родину, сприяє соціальній інтеграції. Тому етнопедагогічна діяльність має ґрунтуватися на визнанні різноманіття культурних практик та їхньої цінності для кожної дитини.

На рівні територіальної громади найбільший потенціал має не епізодичне проведення фольклорних свят, а створення сталого простору міжпоколінної культурної взаємодії, у якому заклад дошкільної освіти виступає ініціатором і координатором спільної діяльності. До неї

можуть долучатися батьки, старші члени родин, місцеві майстри й майстрині, працівники бібліотек, музеїв, культурних осередків, громадські організації. Важливо, щоб кожен учасник мав можливість відчувати свою значущість для спільної справи. Зокрема, родинні майстерні, збирання місцевих колискових, створення альбомів традицій громади, спільне виготовлення народних іграшок або записування родинних історій можуть одночасно виконувати культурозбережувальну, комунікативну та соціально-підтримувальну функції.

Особливої уваги потребує організація етнопедагогічної діяльності в громадах, де через воєнні дії ЗДО працюють дистанційно або в змішаному форматі. У таких умовах традиції об'єднують фізично роз'єднані родини через онлайн-зустрічі з місцевими майстрами, родинні творчі завдання, обмін історіями про традиційні предмети побуту тощо. При цьому участь родин має бути добровільною, з урахуванням їхніх можливостей, безпекових умов та емоційного стану.

Отже, етнопедагогічні традиції дошкільної освіти доцільно розглядати як багатовимірний соціокультурний ресурс формування резильєнтності громад, що реалізується через взаємопов'язані процеси емоційної підтримки дітей, збереження культурної тяглості, розвитку міжпоколінної взаємодії та зміцнення соціальної згуртованості. У цьому контексті заклад дошкільної освіти постає активним учасником передавання культурної спадщини новому поколінню й її сучасного переосмислення та відтворення. Перспективним напрямом подальших досліджень є емпіричне вивчення впливу етнопедагогічних практик на відчуття належності, соціальну взаємодію та психологічне благополуччя дітей і родин, а також визначення умов, за яких ці практики сприяють посиленню резильєнтності територіальних громад у воєнний і повоєнний періоди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитришин С. Резильєнтність особистості: сутність феномену та методи розвитку. *Вісник Львівського університету*.

2024. Вип. 20. С. 67–74. DOI
https://doi.org/10.30970/PS.2024.20.10

2. Norris F.H., Stevens S.P., Pfefferbaum B., Wyche K.F., Pfefferbaum R.L. Community resilience as a metaphor, theory, set of capacities, and strategy for disaster readiness. *American Journal of Community Psychology*. 2008. Vol. 41. P. 127–150. DOI: 10.1007/s10464-007-9156-6.

3. Ungar M. The social ecology of resilience: Addressing contextual and cultural ambiguity of a nascent construct. *American Journal of Orthopsychiatry*. 2011. Vol. 81. № 1. P. 1–17. DOI: 10.1111/j.1939-0025.2010.01067.x.

Марія ГУСЕНКО
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ІНТЕГРАЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО В УМОВАХ ПАВЛИСЬКОЇ ШКОЛИ В 40–70-Х РОКАХ XX СТОЛІТТЯ

Василь Олександрович Сухомлинський – видатний український освітянин, педагогічна спадщина якого значною мірою пов'язана з досвідом Павлиської середньої школи. В 1948 році він очолив Павлиську школу і до 1970 року працював її директором. Саме в той період сформувалася цілісна педагогічна система, в якій навчання, виховання, праця, природа, сім'я та життя місцевої громади були тісно пов'язані між собою.

Основною особливістю педагогічного досвіду В.О. Сухомлинського була інтеграція особливостей павлиського локального середовища в освітньої-виховний процес. Для нього школа не мала існувати окремо від життя дитини. Рідний край, природа Павлиша, праця людей, сімейні звичаї, традиційна народна культура та повсякденний досвід дітей ставали важливими джерелами навчання і виховання.

Павлиська школа була для В.О. Сухомлинського не лише місцем навчання дітей, а й своєрідною педагогічною лабораторією, простором узагальнення ідей локальної педагогіки. Тут він тривалий час спостерігав за своїми учнями, аналізував результати навчання і виховання та вдосконалював педагогічні методи.

Локальне середовище визначало основні напрями роботи школи. Діти пізнавали світ не тільки за підручниками, а й через безпосереднє спостереження за тим, що їх оточувало. Природа рідного краю ставала своєрідним «навчальним посібником»: учні спостерігали за рослинами, тваринами, змінами пір року, природними явищами, відвідували ліс, поле, луг, водойми. Аналогічний життєвий досвід міг використовуватися під час різних видів навчально-виховної діяльності.

Спостереження за природою сприяло розвитку мовлення, мислення, уяви, творчості, формуванню естетичних і моральних почуттів. У цьому проявлялася системна й цілеспрямована інтеграція локальних педагогічних традицій.

Важливе місце у педагогічній системі Павлиської школи посідала праця. Для дітей сільської школи вона була природною частиною життя. Учні доглядали за рослинами, працювали на шкільній території, спостерігали за ростом дерев і квітів, виконували посильні практичні завдання. В.О. Сухомлинський розглядав працю як засіб виховання відповідальності, самостійності, працелюбності та поваги до інших людей. Звичайна трудова діяльність, елементарні навички господарської праці, характерні для життя місцевих мешканців, ставали частиною навчально-виховного процесу.

Локальні педагогічні традиції проявлялися також через повсякденний вплив народної культури, місцевих мистецьких, сімейних та виховних традицій. Казки, пісні, прислів'я, родинні звичаї та приклади поведінки старших допомагали дітям осмислювати поняття добра, дружби, відповідальності, краси та людяності, забезпечували безперервний зв'язок із своїми пращурами.

Однією з провідних ідей В.О. Сухомлинського було формування когнітивних здібностей та навичок самостійного мислення. Він прагнув, щоб дитина не просто запам'ятовувала готові знання, а сама відкривала для себе закономірності навколишнього світу.

У цьому процесі особливого значення набував локальний досвід. Дитина могла побачити явище у природі, поставити запитання, обговорити його з учителем, порівняти спостереження та зробити власний висновок.

Цю ідею добре передає вислів В.О. Сухомлинського: «Вірте в талант і творчі сили кожного вихованця. Людина –неповторна!» [1]. Інший важливий вислів: «Щоб стати справжнім вихователем дітей, треба віддавати їм своє серце» [1]. Такі думки підкреслювали особистісний характер його педагогіки та увагу до неповторності кожної дитини. Через свою педагогічну діяльність локальне середовище він перетворював на освітній ресурс.

Особливе місце у системі В.О. Сухомлинського належало сім'ї. Педагог вважав, що виховання дитини починається в родині, тому

школа та батьки мусили діяти спільно. У Павлиській школі постійна увага приділялася педагогічній освіті батьків. Виховання не повинно було обмежуватися матеріальною турботою: дитина мала брати участь у посильній праці, виконувати доручення, спілкуватися з дорослими, бачити результат власних зусиль і вчитися відповідальності.

Таким чином, сімейне життя також інтегрувалося в педагогічний процес. Школа враховувала досвід родини, а родина продовжувала виховну роботу школи. Головне значення локальної інтеграції полягало в тому, що місцеве середовище не використовувалося лише як додатковий фактор. Воно виступало основою для розвитку мислення, мовлення, творчості, моральних якостей і самостійності дитини

Отже, інтеграція локальних педагогічних традицій В.О. Сухомлинського в умовах Павлиської школи в 40–70-х роках XX століття є прикладом для вивчення, збереження та впровадження в сучасний процес навчання та виховання дітей основних засад традиційної культури, поєднання освітнього процесу з природою рідного краю, працею, сім'єю, народним мистецтвом та повсякденним досвідом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сухомлинський В. О. Павлиська середня школа. Вибрані твори: у 5 т. Київ: Радянська школа, 1977. Т. 4. 368 с.
2. Сухомлинський В.О. Батьківська педагогіка. Вибрані твори: у 5 т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 5. 287 с.
3. Сараєва О.В. Система виховної роботи Павлиської середньої школи (1948–1970 рр.). Педагогічні науки. 2010. № 56. С. 56–62.

Марина ДАВИДОВА
доцент
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВЗАЄМОДІЇ ЗДО ТА РОДИНИ У ЗБЕРЕЖЕННІ РОДИННИХ ТРАДИЦІЙ

Сучасний етап реформування системи дошкільної освіти в Україні характеризується переорієнтацією освітнього процесу на загальнолюдські та національні цінності, відродженням духовного потенціалу українського народу й утвердженням гуманістичної парадигми виховання [1]. Згідно з Базовим компонентом дошкільної освіти та Законом України «Про дошкільну освіту», пріоритетним завданням закладу дошкільної освіти є формування у дітей національної самосвідомості, любові до рідної землі, поваги до культурного надбання предків через залучення до джерел народної творчості та родинних традицій [1].

Родина як первинний соціальний інститут виступає головним носієм етнокультурного досвіду, історичної пам'яті та моральних імперативів. Особливу роль у цьому процесі відіграють традиційні засоби народної педагогіки, серед яких чільне місце посідає українська народна іграшка –унікальний феномен матеріальної та духовної культури, що слугує містком між поколіннями, носієм сакральних знань, етнічних кодів та виховних завдань [3].

Однак трансформаційні процеси в суспільстві, цифровізація та міграційні виклики призводять до часткової втрати зв'язку поколінь, деформації ціннісних орієнтирів та зниження рівня залученості батьків до трансляції народних традицій. У зв'язку з цим актуалізується проблема розробки та впровадження етнопедагогічних технологій взаємодії ЗДО та родини, де провідна роль належить проєктній діяльності, спрямованій на відродження, збереження й збагачення

родинних традицій через спільну творчість і виготовлення традиційної іграшки [2].

Етнопедагогіка як галузь наукового знання (розроблена в працях Г. Волкова, С. Русової, М. Стельмаховича та ін.) розглядає народну педагогіку як невичерпне джерело формування особистості на засадах народної моралі, праці, мистецтва і традицій. У контексті дошкільної освіти етнопедагогічні технології – це сукупність систематизованих форм, методів, засобів і прийомів педагогічного впливу та партнерської співпраці, що базуються на народних традиціях виховання і спрямовані на інтеграцію зусиль педагогів і батьків.

Гуманістичний підхід до взаємодії ЗДО з родинами передбачає перехід від монологичних форм просвітництва до діалогічного партнерства, де батьки виступають не пасивними слухачами, а активними суб'єктами освітнього процесу, носіями унікального сімейного досвіду та традицій виготовлення народної іграшки (ляльки-мотанки, глиняних свищиків, яворівських дерев'яних забавок тощо).

Основні принципи етнопедагогічної взаємодії:

- амбівалентність та спадкоємність: забезпечення неперервності зв'язку поколінь «діти – батьки – бабусі й дідусі» через передачу секретів майстерності та сімейних реліквій;
- культуровідповідність: інтеграція змісту дошкільної освіти в сучасний культурно-історичний контекст регіону, ознайомлення з локальними осередками народних ремесел (опішнянська кераміка, петриківський розпис тощо);
- емоційно-ціннісна орієнтація: поєднання когнітивного компонента з яскравими емоційними переживаннями під час створення іграшки власними руками разом із батьками;
- суб'єкт-суб'єктна взаємодія: рівноправне партнерство педагогів і батьків на засадах довіри, взаємоповаги та спільної творчості.

Для ефективного збереження родинних традицій у практиці роботи ЗДО доцільно застосовувати комплекс інтерактивних

етнопедагогічних технологій, серед яких особливе значення мають метод проєктів та робота з народною іграшкою:

Проєктна діяльність виступає потужним інтегруючим чинником, що дозволяє об'єднати зусилля дітей, батьків та вихователів навколо дослідження родинного коріння та народних ремесел. У межах довгострокових і міні-проєктів (наприклад, «Секрети маминої мотанки», «Іграшка моєї родини», «Від глиняного свищика до сучасного оберегу», «Бабусина скриня») створюються унікальні умови для діалогу поколінь [2]. Бабусі та дідусі залучаються до проєкту як головні експерти-носії традицій: вони розповідають про те, якими іграшками бавилися в дитинстві, навчають технологій їх виготовлення. Результатом таких проєктів стає створення сімейних мінімузеїв, виставок авторської іграшки та презентація родинних історій.

Залучення майстрів народного мистецтва та батьків до спільних практичних занять у форматі народних творчих майстерень. Виготовлення традиційної ляльки-мотанки (сакрального оберегу роду), солоного печива-пташок, витинанкових елементів чи ляльок із природних матеріалів перетворюється на сакральний акт родинного єднання [3]. Така спільна ручна праця знімає психологічний бар’єр між родиною та закладом освіти, розвиває сенсорику й дрібну моторику дошкільників, а головне – транслює дітям сакральний зміст іграшки як захисника та символу добробуту.

Відродження календарної обрядовості (Свято Колодія, Великдень, Покрова, свято Миколая) через створення та використання специфічних обрядових іграшок (пташок із тіста на Сороки, солом'яних павуків, обрядових ляльок). Замість традиційних пасивних «ранків для глядачів» застосовуються імерсивні родинні дійства, де батьки та діти спільно виготовляють атрибути свята, розучують народні пісні, заклички та беруть участь у традиційних іграх із використанням народної забавки.

Використання сучасних медіаресурсів для збереження родинних традицій: створення родинних віртуальних альбомів «Моя улюблена народна іграшка», сімейних відеоблогів про майстер-класи з виготовлення іграшок власноруч, або спільних медіапроєктів на

платформах на кшталт Padlet, де фіксується історія родинних реліквій та дитячих забавок [2].

Успіх реалізації етнопедагогічного підходу через призму народної іграшки та проєктної діяльності у взаємодії ЗДО та сім'ї залежить від дотримання низки педагогічних умов:

1. Психолого-педагогічна просвіта батьків, тобто підвищення їхньої етнопедагогічної культури через тематичні онлайн-консультації, лекторії «Сковорода-хаб», вебінари та практичні тренінги щодо ролі народної іграшки як засобку психологічної стабілізації та розвитку дитини дошкільного віку [1].
2. Оформлення сучасних етнокуточків у групах («Світ народної іграшки»), наявність автентичних і стилізованих зразків (ляльки-мотанки, дерев'яні рухомі іграшки, керамічні свищики, солом'яні фігурки), доступних для вільного користування дітьми під час сюжетно-рольових ігор [4].
3. Моніторинг динаміки формування національної самосвідомості дітей, рівня задоволеності батьків характером взаємодії та глибини залученості родини до збереження народних традицій.

Етнопедагогічні технології взаємодії закладу дошкільної освіти та родини, базовані на використанні потенціалу народної іграшки та проєктуванні спільної діяльності, є потужним інструментом збереження й трансляції родинних традицій, формування національної ідентичності та морально-духовного розвитку дошкільників [1].

Інтеграція народної іграшки в освітній процес через проєктну діяльність дозволяє подолати дистанцію між родинним і суспільним вихованням, актуалізувати виховний потенціал української етнопедагогіки, забезпечити неперервність культурно-історичної пам'яті поколінь та перетворити родину на активного співтворця освітнього простору [2].

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці мультимедійних проєктних модулів етнокультурного спрямування для родинного виховання в умовах сучасних освітніх викликів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар В.М. Етнопедагогічні засади формування національної ідентичності дітей старшого дошкільного віку. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2022. Вип. 81, т. 1. С. 15–20.
2. Коваленко О.В. Проєктна діяльність як засіб залучення родини до освітнього процесу закладу дошкільної освіти. *Молодь і закон*. 2023. № 2. С. 112–117.
3. Мельник Л.П. Українська народна іграшка в сучасному освітньому просторі дошкільника: монографія. Тернопіль : Мандрівець, 2022. 184 с.
4. Резніченко І.Г. Етнокультурне середовище закладу дошкільної освіти як фактор соціалізації дошкільників. *Теоретичні і прикладні проблеми психології та соціальної роботи*. 2021. № 3 (56). С. 88–96.

Олеся ДАЦКО
доктор економічних наук, доцент,
завідувач кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ВПЛИВ ВІЙНИ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ

Сучасні глобальні процеси актуалізують виклики для багатьох держав і громад, формуючи нові вимоги до міжлюдської та суспільної взаємодії. Особливо для України, яка перебуває з 2014 року у затяжній війні, пріоритетизація компетенцій, які забезпечували б відповідні знання, вміння та досвіди суспільної інтеграції та реагування набули критичної важливості. Саме тому інтерес наукової та викладацької спільноти привертають реформи вищої освіти, в основу яких покладено компетентісний підхід. І серед компетентностей, які набувають особливого значення на загальнодержавному та глобальному рівні – культурні.

Війна, яка триває в Україні з 2014 року, обумовила необхідність перегляду підходів щодо формування культурних компетентностей з огляду на масову міграцію, потребу залучення зовнішніх трудових мігрантів, інші виклики, які, передусім впливають на культурне середовище громад. Динамічність місця поживання, глобалізація ринків, зміна щоденного укладу життя людей, розвиток інформаційних технологій пріоритетизує ціннісні виміри міжлюдської взаємодії, а відповідно, ґрунтовний перегляд системи розвитку культурних компетентностей впродовж життя.

Так, увага до культури як основи сталого розвитку періодично формалізується на рівні ООН у низці нормативних та рекомендаційних документів. Водночас увага до культурних компетентностей відображена у відповідному інституційному базисі міжнародного рівня.

У 2006 році Європейський парламент і Рада ЄС ухвалили Рекомендацію щодо ключових компетентностей для навчання

впродовж життя [1], в якій культурну обізнаність і самовираження визначено однією з восьми ключових компетентностей. У 2013 році ЮНЕСКО опублікувала документ «Міжкультурні компетентності: концептуальна та операційна рамка» – концептуальну та операційну рамку міжкультурних компетентностей [2]. У 2018 році Рада ЄС оновила європейську рамку ключових компетентностей для навчання впродовж життя, зберігши культурну обізнаність і самовираження серед восьми ключових компетентностей [3] (рис. 1).



Рис. 1. Ключові компетентності для навчання впродовж життя [3].

Саме цей документ встановив власний концептуальний підхід до формування культурних компетентностей і серед яких виокремлюється «культурна обізнаність та самовираження», а також інші в цій моделі, пов’язані саме з культурою (мовна, соціальна та ін.), що охоплюють розуміння культурних способів вираження ідей і смислів, культурної спадщини, різноманіття мистецьких форм, творчості та міжкультурної комунікації. Рекомендація стосується навчання впродовж життя, тому є орієнтиром і для вищої освіти, але не встановлює окремого обов'язкового стандарту для всіх університетських програм.

Окремо сформовані вимоги до глобальних та культурних компетентностей у документі «Освіта для глобального громадянства: теми та навчальні цілі» [4]. Ця рамка конкретизує компетентності, необхідні для демократичної участі та співжиття в культурно різноманітних суспільствах, охоплюючи цінності, ставлення, уміння, знання і критичне розуміння.

Також у 2018 у документі «Демократична культура. Контекст, концепції та модель. Страсбург : Видавництво Ради Європи» [5], а потім у 2023 ЮНЕСКО видана «Рекомендація щодо освіти в дусі миру та прав людини, міжнародного взаєморозуміння, співробітництва, основних свобод, глобального громадянства та сталого розвитку» [6], яка фокусується на потребі формування глобальних компетентностей, актуалізуючи глобальну взаємодію між людьми, виокремлюючи поняття глобального громадянства, а відповідно, і систему взаємодії.

Визнаючи важливу роль культурних чинників, Рада Європи в 2020 р. прийняла «Рамку компетентностей для культури демократії» [7], вказуючи на те, що демократія базується передусім на культурних компетентностях. Цей документ розроблений з фокусом на університетський рівень та розглядає інтеграцію відповідних компетентностей у викладання, навчання, університетську політику та діяльність закладів вищої освіти.

Ці та інші програмні документи визначають підходи та рівні формулювання компетентностей, які можна окреслити як культурні:

- культурну/культурні компетентності (cultural competences / competencies);
- міжкультурну/міжкультурні компетентності (intercultural competences / competencies);
- культурну обізнаність і самовираження (cultural awareness and expression);
- глобальну компетентність (global competence);
- демократичну культуру та відповідні компетентності (competences for democratic culture).

Закон України «Про освіту» визначає, що: «Освіта є державним пріоритетом, що забезпечує інноваційний, соціально-економічний і

культурний розвиток суспільства.» Ч. 1. ст. 12 визначає обов'язковою складовою підготовки здобувачів у середній освіті здобуття культурної компетентності [8].

Також культурні компетентності передбачені стандартами освіти (середньої, вищої), але обов'язковість їх забезпечення визначається окремими нормативними документами та спеціальностями.

Таким чином держава визначає одним із пріоритетів освіти саме культурний розвиток, а отже, культурну компетентність як важливу складову підготовки здобувачів вищої освіти.

Складові культурної компетентності різні дослідники відображають по-різному складові [9–12]. Вважаємо об'єктивним підхід, впроваджений Університетом Берклі [13], розроблений М.Марті та Б. Вагн [14], відповідно до якого, культурна компетентність охоплює чотири взаємопов'язані складові:

- усвідомлення (Awareness) – усвідомлення власного культурного світогляду;
- настанови (Attitudes) – відкрите та прийнятне ставлення до культурних відмінностей;
- знання (Knowledge) – знання різноманітних культурних практик і світоглядних орієнтацій;
- навички (Skills) – навички міжкультурної комунікації.

Саме тому дослідники та політики у нормативних документах виокремлюють культурну компетентність як сукупність знань, навичок і поведінкових моделей, які дозволяють людині або організації ефективно взаємодіяти з представниками різних культур. Це здатність розуміти, поважати та враховувати культурні відмінності (цінності, переконання та традиції).

Важливо звернути увагу на такі аспекти розвитку вищої освіти України та формування в її системі культурних компетентностей:

- визначення пріоритетів щодо переліку, значимості та механізмів формування культурних компетеностей в системі вищої освіти України повинне базуватися на праввоорієнтвоаному підході, де визначаються важливі компоненти прав, свобод, обов'язків та

інтересів учасників освітнього процесу, за результатами системного аналізу яких держава через стандарти вищої освіти, методичні рекомендації та інші нормативні акти конкретизувати зміст, обсяг та підходи до здобуття таких компетентностей. Важливо, що культурні компетентності пов'язані не лише з правами, але й обов'язками (сприяти збереженню культурної спадщини, бути толерантним щодо інших релігій, культур тощо), що слід ураховувати при розробці конкретних інструментів та методів їх формування;

- державна політика у сфері вищої освіти не визначає чітким пріоритетом формування культурних компетентностей у всіх освітніх програмах, визначаючи базисом такого формування середню освіту, тоді як в системі вищої освіти акцентується на глобальних компетентностях та культурі демократії. Втім ця система потребує перегляду з урахуванням пріоритетності навчання впродовж життя, глобальних, національних (в тому числі воєнних) та локальних викликів;
- вплив російсько-української війни на формування культурних і глобальних компетентностей зумовлений не лише безпосередніми загрозами національній безпеці, руйнуванням культурної спадщини та вимушеною міграцією населення, а й необхідністю переосмислення ролі культури у забезпеченні суспільної стійкості, захисті прав людини та міжнародній взаємодії. Війна актуалізувала потребу у формуванні здатності критично осмислювати глобальні процеси, розпізнавати інформаційні маніпуляції та культурні стереотипи, протидіяти дезінформації, усвідомлювати цінність культурного різноманіття й водночас захищати власну національну ідентичність. Особливого значення набуває розуміння взаємозв'язку між культурними правами, демократичними цінностями, міжнародним гуманітарним правом та відповідальністю за збереження культурної спадщини. За таких обставин культурні компетентності виходять за межі мистецької обізнаності чи міжкультурної комунікації, стаючи важливим чинником громадянської відповідальності, суспільної консолідації

та спроможності особистості діяти в умовах глобальної нестабільності. Водночас формування глобальних компетентностей передбачає здатність поєднувати усвідомлення власної культурної ідентичності з розумінням взаємозалежності суспільств, солідарністю та відповідальною участю у вирішенні міжнародних проблем. Також важливим є значення культурних компетентностей для формування культури безпеки в широкому розмінні цього поняття [15];

• для системи вищої освіти України війна створює необхідність перегляду пріоритетів, змісту та механізмів формування культурних і глобальних компетентностей. Масштабна міжнародна академічна мобільність, вимушене переміщення здобувачів освіти й науково-педагогічних працівників, розширення транскордонної співпраці, цифровізація освітнього середовища та потреба в післявоєнному відновленні актуалізують здатність працювати в мультикультурних командах, вести міжкультурний діалог, представляти українську культуру в міжнародному середовищі, критично оцінювати глобальні виклики та розробляти спільні рішення. Відповідно, формування таких компетентностей доцільно розглядати не лише як завдання окремих гуманітарних чи мистецьких освітніх компонентів, а як міждисциплінарний результат вищої освіти, що забезпечується через зміст освітніх програм, міжнародні проєкти, дослідницьку діяльність, громадську участь та практики культурної дипломатії. Особливого значення набуває інтеграція правоорієнтованого підходу, який поєднує усвідомлення культурних прав і свобод із відповідальністю за збереження культурної спадщини, повагою до культурного різноманіття та захистом демократичних цінностей. Це дає підстави обґрунтовувати необхідність системного включення культурних і глобальних компетентностей до програмних результатів навчання та механізмів забезпечення якості вищої освіти України.

Висновки:

1. На глобальному рівні сформована багаторівнева система концептуального та нормативного забезпечення культурних компетентностей. На рівні ЮНЕСКО акцентовано на важливості культурних та глобальних компетентностях, в у ЄС культурна обізнаність та самовираження позиціонується як важливі компетентності навчання впродовж життя є передбачає наскрізне формування у всіх системах освіти. В Україні сформований власний нормативний та методичний базис формування таких компетентностей. Особливий інтерес до культурних компетентностей посилили воєнні дії та замовлена ними масова міграція.

2. Формування багаторівневої міжнародної системи розвитку культурних компетентностей. ЮНЕСКО визначає їхнє міжнародне та демократичне спрямування; ЄС закріплює їх важливість як складову навчання впродовж життя, а Рада Європи розробила модель демократичних компетентностей і методологію її впровадження у вищій освіті. Водночас наведені джерела не дають підстав стверджувати, що всі держави зобов’язані запровадити єдиний набір культурних компетентностей для кожної освітньої програми вищої освіти.

3. Російсько-українська війна істотно трансформує суспільну значущість культурних компетентностей в глобальному вимірі, перетворюючи їх із важливої складової загального розвитку особистості на стратегічний чинник національної стійкості, суспільної згуртованості та міжнародної суб'єктності України. В умовах воєнних загроз культурні компетентності набувають особливого значення для збереження національної ідентичності, захисту культурної спадщини, протидії культурній асиміляції, інформаційним маніпуляціям та деструктивним впливам. Водночас війна посилює потребу в міжкультурній взаємодії, міжнародній солідарності, культурній дипломатії та здатності ефективно діяти у глобальному середовищі.

4. Окреслені виклики та тенденції зумовлюють необхідність переосмислення державної політики у сфері вищої освіти України, зокрема визначення культурних і глобальних компетентностей

наскрізними пріоритетами підготовки фахівців незалежно від спеціальності. Їх формування має передбачати не лише набуття знань про культурне різноманіття, а й розвиток критичного мислення, культурної самосвідомості, ціннісних орієнтацій, практичних навичок міжкультурної комунікації та відповідальної громадянської участі. Відтак одним із пріоритетних завдань повоєнного відновлення та європейської інтеграції України має стати інституціоналізація культурних компетентностей у системі вищої освіти через їх конкретизацію у стандартах вищої освіти, освітніх програмах, результатах навчання та механізмах оцінювання якості освіти. Такий підхід сприятиме формуванню людського капіталу, спроможного одночасно зберігати й розвивати українську культурну ідентичність, забезпечувати суспільну стійкість та ефективно взаємодіяти у глобалізованому світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Recommendation of the European Parliament and of the Council of 18 December 2006 on Key Competences for Lifelong Learning (2006/962/EC). Official Journal of the European Union. 2006. L 394. P. 10–18. URL : https://eur-lex.europa.eu/eli/reco/2006/962/oj/eng (дата звернення: 12.10.2026).

2. UNESCO. Intercultural Competences: Conceptual and Operational Framework. Paris : UNESCO, 2013. URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000219768 (дата звернення: 12.05.2026).

3. EU Delegations and Offices: Delegation to Ukraine, Ключові компетентності для навчання протягом життя, Delegation to Ukraine, 2021, https://data.europa.eu/doi/10.2871/420

4. UNESCO. Global Citizenship Education: Topics and Learning Objectives. Paris : UNESCO, 2015. ISBN 978-92-3-100102-4 URL : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232993 (дата звернення: 03.06.2026).

5. Council of Europe. Reference Framework of Competences for Democratic Culture. Volume 1: Context, Concepts and Model. Strasbourg

: Council of Europe Publishing, 2018. ISBN 978-92-871-8573-0. URL : https://www.coe.int/en/web/reference-framework-of-competences-for-democratic-culture/rfcdc-volumes (дата звернення: 12.06.2026).
6. UNESCO. Recommendation on Education for Peace and Human Rights, International Understanding, Cooperation, Fundamental Freedoms, Global Citizenship and Sustainable Development : adopted on 20 November 2023. URL : https://www.unesco.org/en/global-citizenship-peace-education/recommendation (дата звернення: 12.06.2026).
7. Council of Europe. Reference Framework of Competences for Democratic Culture (RFCDC): Guidance Document for Higher Education. Strasbourg : Council of Europe Publishing, 2020. ISBN 978-92-871-9021-5. URL : https://rm.coe.int/rfcdc-guidance-document-for-higher-education/1680a08ee0 (дата звернення: 02.06.2026).
8. Про освіту: Закон України від 5 вересня 2017 року № 2145-VIII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text.
9. Варнавська І., Черемісін О. Структурна характеристика культурної компетентності. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. 2021. Вип. 1 (48). С. 64–68. DOI: 10.24144/2524-0609.2021.48.64-68. URL : https://visnyk-ped.uzhnu.edu.ua/article/view/234902
10. Аношкова Т. Матриця глобальної компетентності. Advanced Linguistics. 2022. № 10. 10. URL : https://al.fl.kpi.ua/article/view/267234.
11. Білицька В. Культурна компетентність як одна з ключових компетентностей у реформі системи освіти України. Наука і освіта. 2021. № 3. С. 59–67. DOI: 10.24195/2414-4665-2021-3-7. URL : https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/articles/2021-3-doc/2021-3-st7 .
12. Sue D. W., Arredondo P., McDavis R. J. Multicultural Counseling Competencies and Standards: A Call to the Profession. Journal of Counseling & Development. 1992. Vol. 70, № 4. P. 477–486. DOI: 10.1002/j.1556-6676.1992.tb01642.x.
13. UC Berkeley Strategic Plan for Equity, Inclusion, and Diversity: Pathway to Excellence / University of California, Berkeley, Division of Equity and Inclusion. Berkeley : University of California, 2009. URL :

https://ei.berkeley.edu/media/40/download?inline=&size=12501643&type=pdf (дата звернення: 13.05.2026).
14. Martin M., Vaughn B. E. Cultural Competence: The Nuts & Bolts of Diversity & Inclusion. Strategic Diversity & Inclusion Management. 2007. Vol. 1, № 1. P. 31–36. URL : https://diversityofficermagazine.com/cultural-competence/cultural-competence-the-nuts-bolts-of-diversity-inclusion-2
15. Дацко О.І. Забезпечення економічної безпеки України: соціально-гуманітарний вимір: дисертація на здобуття ступеня доктора наук зі спеціальності 08.00.03. Економіка та управління національним господарством. ЛТЕУ, 2021. 636 с. URL : https://uacademic.info/ua/document/0521U100931.

Олена ДОНЧЕНКО
кандидат педагогічних наука, доцент
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ НА НАЦІОНАЛЬНИХ ЗАСАДАХ У ПОГЛЯДАХ ВІТЧИХНЯНИХ ОСВІТЯН

Соціально-економічна та політична ситуація, що склалася на початку XIX століття, негативно вплинула на різні галузі життя суспільства, у тому числі й на освіту. Закони, постанови, рішення, які приймав царський уряд, часто були спрямовані проти простого народу. Проте представники передової педагогічної інтелігенції, громадські та культурні діячі (П.П. Білецький-Носенко, І.П. Котляревський, М.О. Максимович, В.Ф. Одоєвський, Т.Г. Шевченко та інші) у своїх виступах, публікаціях активно відстоювали право народу на освіту. При цьому зауважимо, що в контексті вирішення різних питань навчання та виховання дітей проблема естетичного виховання в їхній діяльності посіла чи не найголовніше місце. Важливим, на наш погляд, було те, що людина розглядалася ними як суб'єкт усебічного гармонійного виховання. Так, наприклад, працюючи наглядачем у Полтавському будинку для виховання дітей бідних дворян, відомий український письменник і педагог-гуманіст І.П. Котляревський намагався розвинути у вихованців естетичний смак, творче мислення та творчу самодіяльність за допомогою літератури, танців і музики, що були обов'язковими предметами в цьому закладі [1, с. 8].

Шляхи та засоби розвитку в дітей здатності розуміти прекрасне в житті, літературі, мистецтві та природі обґрунтував у своїй праці «Про смаки естетичні» педагог і письменник П.П. Білецький-Носенко. Він уважав, що вчитель повинен максимально розвинути в кожної дитини її природжені здібності та нахили. Важливим, на наш погляд, було те, що для своїх вихованців педагог сам складав казки, пісні, оповідання, перекладав класичні твори зарубіжної літератури українською мовою [2, с. 40].

Ідея гармонійного розвитку особистості дитини була складовою частиною педагогічних поглядів історика, літератора, просвітителя і педагога М.О. Максимовича. Одним із головних засобів естетичного виховання дітей він уважав народну творчість, особливо українські народні пісні. При цьому слід зазначити, що М. О. Максимовичем було знайдено, упорядковано та надруковано перші збірники українських народних пісень [2, с. 39 – 40].

Могутнім засобом виховання дитини видатний український поет, художник і педагог Т. Г. Шевченко вважав різні види мистецтва, серед яких особливе місце відводив музиці, сам захоплювався нею та використовував у своїй педагогічній практиці: коли він був домашнім «вихователем-лектором» та «працював над лічбою, не минаючи й пісні та музики» [3, с. 12]. Ставлячись із великою теплотою і любов'ю до дітей, навіть під час прогулянок «проходячи сільською вулицею, він не раз підсідав до гурту дітей і розповідав їм казки, співав дитячих пісень, яких знав безліч» [3, с. 22 – 23].

Аналіз літературної спадщини українського митця свідчить про те, що він усвідомлював велике значення образотворчого мистецтва, зокрема малювання, у всебічному розвитку дитини: «Учись, учись малювати, ця наука ніякій науці не завадить», - наголошував один з героїв його повісті «Близнюки» [4, с. 304].

Невід'ємним засобом естетичного виховання маленьких дітей, Т.Г. Шевченко вважав народну творчість, свідченням чого є чимало ілюстрацій, народних прислів'їв, кращі зразки російського та українського фольклору, які містяться в його підручнику «Буквар південноруський».

Як цілеспрямований, організований процес формування в дітей естетичного смаку, здатності сприймати, творити й цінити прекрасне, трактував естетичне виховання видатний педагог-демократ К.Д. Ушинський. При цьому всі напрями виховання він розумів як нероздільну єдність, надаючи особливого значення естетичному та моральному вихованню. Найкращими засобами виховання морально-естетичних почуттів у дітей педагог уважав музику, живопис, художню літературу, зокрема байки та народні приказки, а також природу.

Головне завдання педагога при цьому К.Д. Ушинський убачав у вихованні в дітях здатності відчувати, переживати, насолоджуватися прекрасним у природі, мистецтві, суспільстві, житті. На його думку, безпосереднє спілкування дитини з природою та ознайомлення з літературними творами благотворно впливають на розвиток її поетичного сприймання світу, фантазії, мрійливості. Однак педагог попереджував учителів і вихователів про те, що «не варто дітей переповнювати красивим: перетворившись на звичні речі, красиві не помічаються» [5, с. 135–136].

Великого значення він надавав естетичній діяльності дітей у різних видах мистецтва, особливо хоровому співу та малюванню, а також іграшкам, рухливим і незакінченим, які дитина «може змінювати найрізноманітнішим чином» [6, с. 197].

Цінними, на наш погляд, є думки К.Д. Ушинського й стосовно естетичного виховання дітей у сім'ї. Так, він був переконаний, що вже з раннього дитинства слід пробуджувати любов до прекрасного – читати дітям книжки, ознайомлювати їх з природою та творами живопису, навчати різноманітних пісень. При цьому педагог підкреслював необхідність естетичної освіченості батьків.

Таким чином, вивчення і аналіз розвитку естетичного виховання в історії вітчизняної педагогіки свідчать про те, що його найдавніший досвід, як і в зарубіжній педагогіці, пов'язаний з першими проявами цивілізації. Перші спроби визначення й угрупування засобів естетичного виховання відповідно до вікових особливостей дитини було здійснено народною педагогікою, основні положення, висновки та здобутки якої стали підґрунтям для всього подальшого розвитку вітчизняного естетичного виховання аж до наших часів.

Ідеї естетичного виховання активно розвивали у своїх працях і виступах державні та культурні діячі, освітяни П.П. Білецький-Носенко, Володимир Мономах, Симеон Полоцький, Єпіфаній Славинецький, К.Д. Ушинський, Т.Г. Шевченко та інші. Вивчення їхньої педагогічної спадщини свідчить про те, що окремі ідеї, висловлені ними стосовно естетичного виховання дітей, були співзвучними з ідеями зарубіжних педагогів, а саме: необхідність його здійснення з раннього віку засобами

різних видів мистецтва, літератури, природи; тісний зв'язок естетичного виховання з моральним, розумовим і фізичним вихованням; цінність естетичного виховання дітей у сім'ї та необхідність естетичної освіти педагогів і батьків.

Разом із цим, спираючись на досягнення зарубіжної педагогіки та використовуючи у власних розробках її окремі положення, вітчизняні педагоги (М.О. Максимович, Г.С. Сковорода, К.Д. Ушинський, Т.Г. Шевченко та інші) наполягали на необхідності здійснення естетичного виховання дітей на національних засадах і вважали народне мистецтво його провідним засобом.

На наш погляд, розглянуті теоретичні ідеї, практичні та методичні розробки як зарубіжних, так і вітчизняних освітян стали підґрунтям для вирішення різних питань естетичного виховання дітей дошкільного віку в педагогічній думці кінця XIX – початку XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пільгук І.І. Життя і творчість І. П. Котляревського. К. : Рад. Україна, 1954. 40 с.
2. Мельничук О.С. Історія педагогіки України. Кіровоград : КДПУ ім. В. К. Винниченка, 1998. 169 с.
3. Луців В. Педагогічна праця Тараса Шевченка. Торонто, 1959. 47 с.
4. Шевченко Т.Г. Близнецы. Повести. К. : Дніпро, 1986. С. 214–331.
5. Педагогічні ідеї К.Д. Ушинського: Зб. ст. / За ред. В.І. Войтко та ін. К. : Вища шк., 1974. 339 с.
6. Хрестоматія з історії дошкільної педагогіки: Навч. посіб. / За ред. З.Н. Борисової. К. : Вища шк., 2004. 511 с.

Світлана ДОЦЕНКО
доктор педагогічних наук, завідувач кафедри
технологій дистанційного навчання та
цифрової дидактики в дошкільній освіті
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Дієвим шляхом збереження надбань традиційної культури є її оцифрування. Створення масштабних електронних баз даних, архівів та реєстрів нематеріальної і матеріальної культурної спадщини дає змогу зберегти інформацію про артефакти у разі їх фізичного руйнування, природних катаклізмів та воєнних конфліктів. Процес оцифрування охоплює переведення в електронний формат старовинних рукописів, фотографій, аудіозаписів фольклорних експедицій та відеоматеріалів.

Сучасні цифрові ресурси дають змогу створювати високоточні 3D-моделі архітектурних пам'яток, предметів побуту, традиційного одягу та знарядь праці. Такі ініціативи, як Google Arts & Culture або європейська платформа Europeana, вже об'єднують мільйони оцифрованих експонатів з усього світу. Завдяки цьому дослідник або користувач з будь-якого куточка планети може детально вивчити гуцульську кераміку, африканські ритуальні маски чи японське мистецтво каліграфії, не виходячи з дому. Цифрові архіви допомагають долати просторову та часову ізоляцію культурних надбань, що робить їх надбанням усього людства.

Віртуальна та доповнена реальність докорінно змінюють підхід до музейної справи та культурного туризму. Традиційна культура часто сприймається молоддю як щось статичне і застаріле. Віртуальна (VR) та доповнена (AR) реальність руйнують цей стереотип, пропонуючи інтерактивний досвід вивчення культурної спадщини. Наприклад, за допомогою AR можна «оживити» експонати. Наводячи камеру

смартфона на руїни старовинної фортеці, турист може побачити її первісний вигляд, а наведення камери на традиційний музичний інструмент може активувати аудіозапис його звучання та голограму музиканта. За допомогою віртуальної реальності створюють імерсивне середовище. Наприклад, користувачі можуть віртуально відвідати традиційне українське весілля XIX століття, стати учасником японської чайної церемонії або пройтися вулицями стародавнього міста майя. Такий ефект присутності формує глибокий емоційний зв'язок із минулим, перетворюючи пасивне споглядання на активне переживання традиції.

Нові горизонти в дослідженні та відновленні культурної спадщини відкриває штучний інтелект (ШІ). Алгоритми машинного навчання здатні аналізувати гігантські масиви даних, виявляти закономірності, які недоступні людському оку. ШІ успішно застосовується для розшифрування стародавніх мов та пошкоджених манускриптів. Наприклад, нейромережі допомагають відновлювати втрачені фрагменти античних текстів або читати вицвілі від часу чорнила. У сфері традиційної музики штучний інтелект здатен аналізувати сотні годин фольклорних записів, класифікувати їх за регіональними ознаками, виділяти унікальні мелодичні патерни і навіть генерувати нові композиції на основі традиційних мотивів. ШІ також відіграє ключову роль у збереженні мов, що зникають. Завдяки технологіям обробки природної мови (NLP) створюються електронні словники, перекладачі та інтерактивні застосунки для вивчення міноритарних мов, що дає їм шанс на виживання у глобалізованому світі.

Велике значення для популяризації локальних традицій мають соціальні мережі, які є головним каналом комунікації. Такі платформи, як YouTube, Instagram і TikTok, дають змогу швидко поширювати інформацію про культурні заходи та новини. Поширення через Інтернет створює феномен, коли автентична пісня невеликого етносу може за кілька днів зібрати мільйони прослуховувань по всьому світу. Крім того, сучасні музичні гурти та митці використовують соціальні медіа для просування етномотивів у сучасній обробці (електрофолк, фолк-

рок). Майстри традиційних ремесел (гончарі, ткачі, ковалі) знімають короткі відео процесу створення своїх виробів, збираючи аудиторію, яка ніколи б не завітала до їхньої майстерні фізично. Блогери популяризують традиційний одяг, адаптуючи його до сучасного стрітстайлу. Отже, традиційна культура перестає бути лише об'єктом академічного вивчення, а адаптується до форматів сучасної цифрової комунікації.

Одним із найвпливовіших видів мистецтва та медіа є відеоігри. Використання міфології, фольклору та традиційних візуальних мотивів у геймдизайні є надзвичайно ефективним способом трансляції культурних кодів. Відомим прикладом є серія ігор «Відьмак» (The Witcher), яка глобалізувала слов'янську міфологію, або гра «Never Alone» (Kisima Ingitchuna), створена у співпраці з представниками корінного народу Аляски інупіатів, що знайомить гравців з їхніми казками та світоглядом. Гейміфікація також активно використовується в освітніх цілях. Створюються мобільні застосунки-квести, де для проходження рівня потрібно вивчити елементи традиційного орнаменту, відповісти на запитання з історії регіону або зібрати віртуальний національний костюм. Це перетворює процес пізнання культури на захопливу гру, що особливо ефективно працює з дитячою та підлітковою аудиторією.

Попри беззаперечні переваги, використання цифрових технологій у сфері традиційної культури породжує низку складних етичних та правових проблем. По-перше, виникає проблема культурної апропріації та комерціалізації. Оцифровані елементи культури корінних народів (орнаменти, музика, ритуали) часто використовуються глобальними корпораціями для створення модних колекцій, фільмів чи сувенірної продукції без дозволу самих носіїв культури та без виплати їм будь-якої компенсації. По-друге, існує загроза «цифрового колоніалізму». Оцифрування та інтерпретація культурної спадщини країн, що розвиваються, часто здійснюється західними інституціями, які нав'язують свій погляд на ці артефакти, контролюють сервери, де зберігаються дані, та визначають політику доступу до них. По-третє, оцифрування може створювати ілюзію збереження. Запис пісні у

форматі MP3 чи 3D-модель глечика не замінюють живої традиції, яка передається від майстра до учня. Якщо технологія замінює живу практику, культура перетворюється на мертвий архівний файл. Тому сучасні стратегії збереження спадщини повинні базуватися на засадах активної залученості та співучасті: цифровізація має відбуватися за безпосередньої участі носіїв традицій, а права на цифрові копії повинні залишатися за громадами.

Отже, ключовий виклик сьогодення полягає в пошуку гармонійної рівноваги: необхідно ефективно застосовувати цифрові інструменти для документування й популяризації знань, зберігаючи автентичну сутність культури без її підміни штучними імітаціями, а також надати громадам рівноправні можливості володіння та управління своєю цифровою спадщиною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Про занесення об’єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам’яток України : Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 30 січ. 2024 р. № 53. URL : https://mincult.gov.ua/ (дата звернення: 11.05.2026).

2. Про затвердження Єдиних рекомендацій для 3D-сканування пам’яток культурної спадщини : Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 17 лип. 2026 р. URL : https://mincult.gov.ua/ (дата звернення: 11.05.2026).

3. Europeana: Discover inspiring cultural heritage from European museums, galleries, libraries and archives. URL : https://www.europeana.eu (дата звернення: 11.05.2026).

Світлана ДОЦЕНКО
доктор педагогічних наук, завідувач кафедри
технологій дистанційного навчання та
цифрової дидактики в дошкільній освіті
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

Вікторія ЛЕБЕДЄВА
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри технологій дистанційного навчання та цифрової
дидактики в дошкільній освіті
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С Сковороди

ЦИФРОВІ РЕСУРСИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ: ІНТЕГРАЦІЯ СВІТОВОГО І ЛОКАЛЬНОГО ДОСВІДУ

Сучасний цивілізаційний розвиток супроводжується фундаментальним переосмисленням ролі, функцій та інструментів збереження культурної спадщини. Традиційна культура, що є базисом колективної ідентичності, історичної пам’яті та суспільної консолідації, опинилася під тиском глобалізаційних викликів: інтенсивної урбанізації, депопуляції сільських регіонів, дезінтеграції міжпоколіннєвої трансляції знань і масштабної культурної уніфікації. У геополітичних умовах сучасності ці процеси загострюються прямими воєнними діями, фізичним знищенням пам’яток, розграбуванням колекцій та масовим переміщенням населення, що ставить під загрозу неперервність культурної традиції. У зв’язку з цим традиційне збереження культури більше не може зводитися виключно до консервації артефактів у музейних фондах чи публікації текстових етнографічних збірок. Виникає потреба в новому підході, орієнтованому на забезпечення життєздатності спадщини через високотехнологічну фіксацію, семантичний аналіз та її осучаснення.

Цифрова трансформація відкриває шлях до подолання розриву між матеріальним вираженням і нематеріальним змістом традиції, що дає змогу фіксувати не лише статичний результат праці майстра, а й динаміку трудового жесту, просторовий контекст, міміку, акустичну специфіку та невербальні знання. На міжнародному рівні для цього застосовують лазерне тривимірне сканування, фотограмметрія та системи захоплення руху. Для України, яка володіє надзвичайно багатим пластом автентичного фольклору та ремесел, але одночасно веде боротьбу за фізичне виживання своєї ідентичності проти повномасштабної агресії, питання інтеграції світових цифрових стандартів з локальними потребами набуває першочергового значення. Комплексний аналіз світових технологічних проєктів, адаптація міжнародних нормативів метаданих до національного середовища та розв'язання етичних викликів цифровізації дають змогу побудувати стійку екосистему збереження культурної пам'яті. Теоретичне підґрунтя цифрового збереження традиційної культури спирається на систему міжнародних конвенцій та фахових хартій, які заклали концептуальні засади трактування і цифрової спадщини як окремої сутності, і живої традиційної культури [2; 3].

Взірцем поєднання академічної експертизи з передовими світовими вебплатформами стала робота Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара». Завдяки співпраці з глобальним проєктом Google Arts & Culture музей здійснив високоточне оцифрування шедеврів традиційного декоративного мистецтва. Застосування технології гігапіксельної зйомки дало можливість надати у відкритий доступ найтонші деталі вишитих сорочок із різних регіонів України, фрагменти писанок, народного живопису та рушників. Користувачі та етнографи отримали інструмент для вивчення мікроструктури ниток, переплетення волокон і техніки специфічних швів, що раніше було доступним лише фахівцям у музейних запасниках.

Заслуговує на увагу проєкт «Автентична Україна», створений унаслідок партнерства урядових інституцій та компанії Google. Проєкт інтегрував матеріальний та нематеріальний виміри спадщини в єдиний

інформаційний простір, де представлено 3D-віртуальні тури дерев'яними храмами Карпатського регіону (об'єктами Світової спадщини ЮНЕСКО); розгорнуто інтерактивну мапу елементів нематеріальної спадщини України, що деталізує ремісничі техніки гончарства, писанкарства, килимарства, унікальні локальні свята, кулінарні традиції тощо [1].

На субрегіональному рівні важливим прикладом є транскордонний проєкт «Світ Карпатських розет», сфокусований на збереженні та реактуалізації культури етнографічних груп українських Карпат – бойків, лемків та гуцулів. Проєкт поєднав наукове оцифрування традиційних орнаментальних структур Карпат із сучасними формами публічної комунікації. Було створено цифрові інтерактивні ігри, які дають змогу зануритися в історико-архітектурне та ремісниче середовище регіону, мобільні путівники та віртуальні платформи фестивалю традиційної культури «БойЄ», що продемонструвало успішність «олюднення» та популяризації локальної культури через цифрові технології.

Із початком повномасштабного російського вторгнення цифровізація традиційної спадщини в Україні набула екзистенційного характеру. Руйнування музеїв, клубних закладів у селах, загибель майстрів-носіїв традиції та вимушене переселення мільйонів громадян поставили під загрозу виживання цілих локальних культурних ареалів.

У цих умовах сформувалася практика екстреної цифрової документації. Створено об'єднання експертів, які за допомогою мобільних експедицій здійснюють швидку тривимірну фіксацію пошкоджених та вразливих об'єктів культурної спадщини безпосередньо у зоні ризику. Фахівці залучають портативні лазерні сканери, безпілотні апарати та фотограмметричні комплекси для створення просторових цифрових двійників ікон, дерев'яних архітектурних конструкцій та унікальних етнографічних пам'яток.

Яскравим прикладом високотехнологічної фіксації стало повне лазерне сканування підземних комплексів Києво-Печерської лаври та дерев'яних сакральних ансамблів України. Застосування роботизованих систем дало змогу створити міліметрово точні хмари

точок і 3D-моделі складних просторових структур, що створює основу для їхнього точного фізичного відновлення у разі ураження чи руйнації.

Збереження вітчизняної спадщини ускладнюється низкою системних викликів:

- проєктна дискретність і відсутність стабільної інституційної підтримки. Значна частина цифрових ресурсів створюється за кошти короткострокових грантів, через що по закінченні фінансування вебсайти залишаються без хостингу, а цифрові бази даних занепадають;
- цифровий розрив між центром і периферією. Хоча осередками традиційної культури є насамперед місцеві громади, сільські будинки культури та краєзнавчі світлиці не мають належного технічного оснащення, швидкісного інтернету й кваліфікованих кадрів, порівняно з провідними національними заповідниками.

Отже, цифрові ресурси та технології перетворилися на необхідний інструмент життєздатності традиційної культури, забезпечуючи її перехід від пасивного музейного зберігання до активної адаптації у сучасному інформаційному середовищі. Проте брак єдиного національного репозиторію культурних даних на основі міжнародних стандартів зумовлює ізольованість українських етнографічних фондів від міжнародного наукового простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автентична Україна : інтерактивний мультимедійний ресурс / МКІП України, Google Україна. Київ, 2017–2024. URL : https://authenticukraine.com.ua.

2. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини : прийнята Генеральною конференцією ЮНЕСКО 17 жовтня 2003 р. Париж : ЮНЕСКО, 2003. 14 с.

3. Хартія про збереження цифрової спадщини : ухвалена на 32-й сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО 15 жовтня 2003 р. Париж : ЮНЕСКО, 2003. 5 с.

Олена ДРАНТУСОВА
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

Любов ВІСНЕВСЬКА
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

Жанна КАЙДАЛОВА
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

КУЛЬТУРНИЙ КОД У ЦИФРІ: ЗАХИСТ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

На сучасному етапі розвитку інформаційного суспільства збереження національної ідентичності все більше переноситься у цифровий вимір. Традиційні канали трансляції культурного коду – родина, освіта, книжкова культура, музейні практики, усна традиція та обрядовість – поступово доповнюються цифровими форматами: електронними архівами, онлайн-бібліотеками, віртуальними музеями, соціальними мережами та мультимедійними освітніми платформами [5; 6; 11; 12]. Для України така зміна має стратегічне значення, адже в умовах війни, інформаційного протистояння та глобальної боротьби за увагу культурна сфера набуває функції інструмента стійкості, самоідентифікації та міжнародної комунікації [2].

Саме тому поняття «культурний код у цифрі» сьогодні означає не просто оцифрування мистецьких чи історичних матеріалів, а формування цілісного цифрового простору, у якому українська мова, пам’ять, символи, мистецтво, історичний досвід і цінності отримують нові механізми захисту, поширення та осмислення [6; 9].

Глобалізація відкрила безпрецедентні можливості для культурного обміну, але водночас поставила перед національними культурами серйозний виклик: як зберегти власну унікальність у світі, де алгоритми соціальних платформ уніфікують контент, великі мови витісняють менші, а цифровий ринок підпорядковується логіці швидкого споживання [1]. У такій реальності українська ідентичність не може розраховувати лише на інерцію традиції. Вона потребує активної цифрової присутності, сучасних форматів комунікації та власних інструментів репрезентації [4].

Культурний код у цифрову епоху – це не лише те, що ми зберігаємо, а й те, як ми себе показуємо світові, якою мовою говоримо в інтернеті, які сенси поширюємо через візуальний контент, освітні платформи, подкасти, документальні проєкти, онлайн-виставки та цифрові архіви [9].

Особливої ваги дана тема набула після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Поряд із фізичним знищенням пам'яток, музеїв, архівів і бібліотек відбувається боротьба за інтерпретацію української історії, культури та права на окремішність [5]. У такому контексті цифровізація культурної спадщини стає не технічним трендом, а стратегією виживання [11; 12].

Оцифровані архіви, 3D-моделі пам'яток, електронні колекції музеїв, онлайн-каталоги рукописів, цифрові карти культурних втрат і віртуальні виставки дають можливість зберегти те, що може бути зруйноване фізично, і водночас роблять українську культуру доступною для мільйонів людей незалежно від їхнього місця перебування [11].

Цифровий формат змінює логіку культурної пам'яті: замість локального зберігання «для своїх» він створює відкритий, мобільний і стійкий простір пам'яті, який складніше знищити або привласнити [12]. Водночас захист української ідентичності у цифрову добу не обмежується архівуванням минулого. Йдеться також про присутність української культури в актуальному інформаційному потоці [9]. Якщо країна не продукує власного цифрового наративу, її образ формують інші – часто через стереотипи, політичні маніпуляції або колоніальні оптики [2].

Тому важливим елементом захисту культурного коду стає цифрова культурна дипломатія [9]. Онлайн-форуми, міжнародні культурні платформи, цифрові мистецькі проєкти, AR- та VR-виставки, мультимедійні презентації українського мистецтва, літератури, музики й історії створюють нову мову репрезентації України у світі [9]. Вони дозволяють говорити не лише про війну як трагедію, а й про Україну як про країну зі своєю інтелектуальною традицією, мистецькою модерністю, глибокою історичною пам'яттю та живою культурною суб'єктністю. У цифровому середовищі культура стає частиною міжнародної комунікації, а відтак – частиною безпеки [9].

Не менш важливим виміром є мова як ядро культурного коду. В епоху глобалізації мовне питання виходить за межі шкільного підручника чи літературного канону. Воно стосується того, чи представлена українська мова в цифрових сервісах, чи доступні нею освітні курси, медіаконтент, інструкції, інтерфейси, бази знань, системи штучного інтелекту, пошукова оптимізація та культурні платформи [6].

Мова, відсутня в цифровому середовищі, поступово втрачає простір повсякденного вжитку, а отже – і здатність бути носієм сучасних сенсів [6]. Тому підтримка україномовного цифрового контенту, розвиток електронних бібліотек, україномовних освітніх платформ, онлайн-курсів, медіапроєктів, аудіокниг, подкастів, документальних серіалів і цифрових енциклопедій є не лише культурною, а й стратегічною потребою [6]. Українська мова в інтернеті – це не питання престижу, а питання довготривалого існування культурної спільноти в нових технологічних умовах [6].

Окрему роль у захисті культурної ідентичності відіграє цифрова грамотність та медіаграмотність. У сучасному світі культурний код руйнується не лише через забуття, а й через маніпуляцію. Інформаційні атаки, фейки, підміна понять, історичні фальсифікації та нав'язування чужих культурних моделей стають частиною гібридного впливу [2]. Людина, яка вміє критично оцінювати джерела, розрізняти достовірну інформацію і пропаганду, стає носієм стійкої ідентичності [7]. Таким чином, цифрова освіта з медіаграмотності, бібліотечні та освітні ініціативи, державні й громадські платформи навчання цифровим

навичкам мають безпосередній зв'язок із захистом української культури [4].

Цифровий вимір української ідентичності охоплює також сферу освіти. Саме освіта формує покоління, для якого культура не є абстрактною спадщиною, а стає живим інструментом самоусвідомлення. Коли школяр має доступ до якісних цифрових архівів, віртуальних музеїв, інтерактивних лекцій з історії культури, електронних антологій української літератури, платформ із сучасним поясненням історичних подій, він отримує не лише знання, а й досвід належності до власної культурної спільноти [10].

У цьому сенсі цифровізація культури й цифровізація освіти мають працювати разом. Культурний код не зберігається автоматично лише тому, що певні документи або артефакти оцифровано; він зберігається тоді, коли ці матеріали стають частиною суспільного користування, навчання, дискусії та щоденної комунікації [10]. Важливо розуміти й те, що цифровий формат не повинен перетворювати культуру на спрощений візуальний продукт, позбавлений глибини. Існує ризик редукції культури до поверхневих символів без контексту [1].

Так цифрові платформи мають не лише демонструвати культурний продукт, а й пояснювати його походження, значення, історичні зв'язки та місце в українському досвіді [3]. Лише так культура не розчиняється в потоці глобального контенту [3]. Для України цифровий захист ідентичності має ще один принциповий вимір – деколонізаційний [8]. У цифрову добу відкривається можливість переописати себе власним голосом і на власних умовах [8]. Це означає створення українських цифрових баз знань, переклад і просування українського культурного контенту у світі, фіксацію локальних історій, відновлення імен, повернення пам'яті про репресованих митців та формування нових цифрових наративів [8].

Отже, культурний код у цифрі – це не вузька тема про технології в гуманітарній сфері, а стратегічне питання національної стійкості [1]. У добу глобалізації виграє не той, хто ізолюється від світу, а той, хто здатний увійти в глобальний простір, не втративши власного

голосу [1]. Для нас цифровізація культури означає одночасно збереження пам'яті, посилення мови, протидію дезінформації, модернізацію освіти та розвиток культурної дипломатії [6]. Захист української ідентичності в цифрову епоху – це передусім про право бути собою [2]. Майбутнє української культури значною мірою залежить від того, наскільки впевнено вона почуватиметься у цифровому просторі [5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Биркович Т. І., Биркович В.І., Кабанець О.С. Механізми публічного управління у сфері цифрових трансформацій. Державне управління : удосконалення та розвиток. 2019. М 9. URL : http://www.dy.nayka.com.ua/
2. Інститут масової інформації. Медіаграмотність в Україні: виклики інформаційної безпеки та цифрового суспільства. URL : https://imi.org.ua/ (дата звернення: 22.06.2026).
3. Коваль А. Діджиталізація публічного управління в сфері освіти : європейський та вітчизняний досвід. Наукові перспективи. 2021. М 10 (16).
4. Концепція цифрової медіаосвіти: обґрунтування необхідності змін в умовах тривалої війни / [автор(и) за наявності]. URL : https://politpsy.org/index.php/popp/article/view/154 (дата звернення: 22.06.2026).
5. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Офіційний вебсайт. URL : https://mcsc.gov.ua/ (дата звернення: 22.06.2026).
6. Міністерство цифрової трансформації України. Офіційний вебсайт. URL: https://thedigital.gov.ua/
7. Національний тест з медіаграмотності. United Nations Development Programme in Ukraine. URL : https://www.undp.org/uk/ukraine.
8. Рябець К.А. Значення вебпорталу «Дія. Цифрова освіта» в публічному управлінні цифровою трансформацією // Науковий

вісник: Державне управління. 2024. № 1(15). С. 243–258. DOI: https: // doi.org/10.33269/2618-0065-2024-1(15)-243-258
9. Український інститут. Міжнародний форум культурної дипломатії 2024. URL : https://ui.org.ua.
10. Чалий І.В., Бутенко Т.А. Використання ресурсів порталу «Дія. Освіта» для організації самостійної роботи студентів з дисциплін ІТ спрямування. Цифрова трансформація професійної підготовки фахівців в умовах застосування smart-освітніх технологій: стан, проблеми, перспективи. Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції. Харків : КП «Міськдрук», 2023. С. 228–231.
11. ЮНЕСКО в Україні. Збереження культурної спадщини та цифрове документування. URL : https://www.unesco.org/en/countries/ua.
12. ICOM Ukraine / International Council of Museums. Ініціативи зі збереження українських музейних колекцій. URL : https://icom.museum/

Анна ЄФІМОВА
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧА ФУНКЦІЯ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ В ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ В УМОВАХ ВІЙНИ

Російсько-українська війна зумовила безпрецедентні за масштабами зрушення у колективній свідомості та символічному просторі українських міст. Меморіалізація сьогодні перестає бути виключно державною ідеологічною практикою фіксації минулого, а перетворюється на активну культуротворчу функцію. Сучасна пластика в публічному просторі стає інструментом проживання травми, конструювання нової національної ідентичності та переосмислення самої філософії пам'яті в режимі реального часу.

Тривалий час український публічний простір залишався обтяженим спадщиною радянського тоталітарного монументалізму – фігуративними, гіперболізованими, відчуженими від людини бронзово-гранітними ідолами. Сучасна війна остаточно виявила художню та смислову неспроможність такої патетики. Виникає «криза класичного пам’ятника», який більше не здатний передати глибину індивідуальної та колективної трагедії. Сучасна скульптура пропонує альтернативу – відмову від вертикальної ієрархії на користь горизонтальної комунікації з глядачем.

Головним гуманітарним зрушенням у новій українській комеморації є перехід від абстрактного «героїчного пафосу» до історії конкретної особистості. Культуротворча місія скульптури в цьому контексті полягає в її терапевтичному та психологічному впливі. Замість трансляції почуття провини чи вічного жалю, нові об'єкти пластики (наприклад, інтерактивні інсталяції, звукові та світлові скульптури, ландшафтні меморіальні парки) фокусуються на

життєствердних сенсах, інклюзивності та емоційній підтримці суспільства.

В умовах війни меморіальні об'єкти часто виникають безпосередньо у місцях трагедій, скульптура стає невіддільною від контексту середовища. Відбувається радикальна зміна матеріалів: замість ідеологічно «вічного» каменю митці використовують артефакти війни (прошитий осколками метал, обпалену деревину, скло), а також живі екологічні елементи (воду, дерева, міцелій), що символізують невпинність життя та циклічність відновлення.

Сучасна українська меморіальна скульптура прагне вийти за межі суто фізичної форми. Культуротворча функція реалізується через партисипативність (співучасть), коли громада безпосередньо залучається до створення чи трансформації арт-об'єкта (приклади з висаджуванням іменних дерев, залишенням пам'ятних знаків чи написами). Зокрема, цю тезу виразно ілюструє проєкт «Посадка. Дерево пам'яті», реалізований у 2024 р. у Запоріжжі, із подальшим розвитком та адаптацією концепції на інші міста і громади. Окрім того, фізична скульптура дедалі частіше інтегрується з цифровим виміром (QR-коди, AR-доповнена реальність, цифрові двійники), що дозволяє розширити меморіал до масштабів глобального інформаційного простору.

Відтак, меморіалізація засобами сучасної скульптури в публічному просторі України в час війни – це не просто створення «місць скорботи», а процес активного творення живої культури майбутнього. Нова українська пластика все виразніше демонструє відхід від імперських та радянських монументальних канонів, пропонуючи натомість людиноцентричну, чесну, інтерактивну та екологічну мову комеморації, яка лікує травму суспільства та документує історичну правду для світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Войтович Д. Сучасна меморіалізація війни в Україні: громадські ініціативи та скульптурна естетика. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2025. Вип. 93, ч. 1. С. 134–141.

2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті. Пер. з нім. К. Дмитренко. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.

Дар'я ЖАЛЄЙКО
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач Навчальної лабораторії фольклору,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського

ВІТАЛЬНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ СЛОБОЖАНЩИНИ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ДИДАКТИЧНИЙ КОНЦЕПТ ПРОЄКТУ «ВІД КОРІННЯ ДО ХМАРИ»

Екзистенційні виклики повномасштабної війни поставили перед вітчизняною наукою завдання невідкладного захисту нематеріальної культурної спадщини. Особливої гостроти ця проблема набула на Слобожанщині, де під прямою загрозою фізичного знищення внаслідок бойових дій опинилася первинна джерельна база експедиційної фіксації традиційної культури – багаторічні фонди лабораторії (аналогові аудіозаписи та супровідні польові матеріали). За таких екстремальних умов практики статичного архівного зберігання виявляють свою недостатність: виникає потреба в нових інституційних рішеннях, здатних гарантувати безпеку першоджерел, забезпечити безперервність їхнього наукового опрацювання та створити дієве цифрове підґрунтя для дослідження й пізнання фольклорної традиції у фаховій підготовці здобувачів вищої мистецької освіти. Метою цієї розвідки є висвітлення дидактичного концепту проєкту «Від коріння до хмари: цифрова репрезентація архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського» як інструменту актуалізації фольклорної спадщини Слобожанщини та збереження її вітальності.

У запропонованій дослідницькій оптиці вітальність (життєздатність) фольклорної спадщини постає як евристична метафора культурної стійкості, що розкриває спроможність локальної традиції зберігати власну смислотвірну дієвість, тяглість та ідентифікаційний потенціал в умовах критичних історичних викликів. Традиційна народнопісенна культура іманентно орієнтована на живе побутування,

яке, попри всі трансформації сільського середовища, продовжує зберігатися в пам'яті та досвіді носіїв. Проте в реаліях прифронтового пограниччя, коли історичні локуси зазнають руйнувань, а міжпоколінна трансмісія опиняється під загрозою розриву, особливої ваги набуває зафіксований джерельний масив. Польовий аудіодокумент за таких обставин перестає бути лише об'єктом пасивного архівного збереження: він стає незамінним медіатором культурної пам'яті, основою для фахового пізнання традиції та дієвим інструментом підтримки її неперервності.

Історичний досвід Навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського засвідчує, що робота з аудіофондами від початку вибудовувалася як відкритий дослідницько-освітній процес. Дослідницький вектор підрозділу визначався суб'єкт-об'єктною синергією: оскільки джерельну базу становили результати польових розвідок студентів, вони водночас були фундаторами (депонентами) колекцій та первинними дослідниками зафіксованого матеріалу. Завдяки цьому в підрозділі сформувався цілісний методологічний цикл *«практика – архів – теорія – нова практика»* [1, с. 177]. У межах цієї моделі первинні польові аудіофіксації («практика») ставали основою формування фонду («архів»), підлягали системному музикознавчому, текстологічному та структурно-типологічному осягненню («теорія») і поверталися у живий обіг через виконавське засвоєння у студентському фольклорному гурті та втілення в індивідуальних дослідницьких і творчих проєктах («нова практика»). Безпосередня залученість здобувачів вищої освіти до формування та опрацювання першоджерел трансформувала навчальний процес із репродуктивного на пошуковий, забезпечуючи спадкоємність університетської етномузикологічної школи та неперервність фахового вивчення традиційної культури краю.

Повномасштабна війна порушила цей усталений цикл: загроза фізичного знищення аналогового архіву в Харкові та дистанційний формат навчання унеможливили як роботу з первинними носіями, так і польову практику. Першочерговим завданням стало убезпечення

першоджерел: у березні 2022 року, в умовах безпосередньої воєнної небезпеки, оцифровану частину архіву було оперативно евакуйовано до хмарного сховища. Збережений масив охопив результати близько 80 польових експедицій 1976–1989 років – понад 1000 автентичних аудіозаписів (орієнтовно 300–400 годин звучання), польову документацію та рукописні нотатки. Новим етапом опрацювання цих матеріалів – переходом від їхнього внутрішнього використання в навчальному процесі до відкритої презентації на засадах Open Science – став проєкт «Від коріння до хмари» (2024–2026 рр.) [1]. У межах єдиної цифрової інфраструктури проєкту репрезентативна вибірка раніше неоприлюднених польових звукозаписів поєднує відкритий дослідницький доступ із популяризацією традиційної культури: розкриттям обрядового контексту й жанрової прагматики творів у супровідних нарисах і тематичних медіаматеріалах, скоординовано представлених як на вебплатформі, так і в мережевих ресурсах лабораторії.

Джерельною основою відкритого ресурсу проєкту стали польові звукозаписи традиційного співу з районів Харківської області (Близнюківського, Богодухівського, Борівського, Валківського, Дергачівського, Дворічанського, Ізюмського, Краснокутського, Первомайського) та Слов'янського району Донецької області. Концепція розробки спирається на принципи відкритості наукових даних та фахову джерелознавчу систематизацію. Архітектура ресурсу охоплює:

1. Структуровану за жанровим принципом колекцію пісенних зразків для вільного прослуховування та дослідницької роботи.
2. Оцифровану супровідну польову документацію (паспорти записів, описи колекцій, рукописні матеріали) та зведені таблиці метаданих.
3. Масив первинних польових сеансів фіксації, де збережено природне аудіотло, діалектні риси та контекст бесід збирачів із носіями традиції.
4. Науково-етнографічні нариси, присвячені жанровій специфіці, обрядовій функції та змістовому наповненню пісень.

5. Тематичні аудіовізуальні матеріали на медіаканалах лабораторії, що поєднують автентичне звучання з художньо-образним візуальним рядом і фаховою атрибуцією зразків.

Наукове значення проєкту визначає розроблена система метаданих, що впорядковує інформацію про кожен аудіозапис за ключовими джерелознавчими параметрами: просторово-часовою локалізацією (село, район, дата запису), персональними відомостями про носіїв (паспортні дані, вік, виконавський склад та джерела переймання наспіву), контекстом побутування (обрядова приуроченість та обставини виконання), а також результатами внутрішнього опрацювання першоджерел (архівні шифри експедицій, імена збирачів, вивірена текстова розшифровка). Зафіксований масив цих фактичних даних дає змогу реконструювати цілісну картину традиції, створюючи необхідне підґрунтя для всебічного фахового дослідження народнопісенного зразка як автентичного звукового артефакту – від його жанрової й інтонаційної природи до локальної специфіки традиційного співу.

Методична концепція проєкту адаптує усталений для лабораторії цикл «практика – архів – теорія – нова практика» до цифрових умов. Створена платформа поєднує відкритий публічний доступ із функцією навчально-дослідницького ресурсу для практичної роботи здобувачів спеціалізацій «Музикознавство» та «Композиція» під час вивчення навчальних дисциплін «Музичний фольклор» та «Етномузикологія». В умовах воєнного стану, коли польові виїзди унеможливлені, практико-дослідницька діяльність студентів зосереджується на опрацюванні цифрових матеріалів проєкту. Аналітичне розшифрування народнопісенних аудіоджерел, поряд із нотацією та жанровою атрибуцією, передбачає фіксацію результатів структурного аналізу: виявлення специфіки віршування (зокрема музично-поетичної будови строфи), визначення структурного типу вірша та ритмічної моделі, а також комплексну характеристику мелодики, амбітусу, ладо-інтонаційної будови й типу багатоголосся. Важливим складником дослідницької роботи здобувачів є опрацювання електронних таблиць метаданих: зафіксовані в них паспортні відомості є маркерами

автентичності першоджерел і формують необхідну джерельну базу для прагматичного аналізу музичного фольклору [1, с. 184].

У річищі проєктно-орієнтованого підходу окремі апробовані студентські розшифровки інтегруються до ресурсу як дидактичні приклади аналітичної роботи. Залучення результатів цих досліджень у відкритий простір уможливлює практичну реалізацію моделі мотиваційного дизайну ARCS Дж. Келлера [2]: привернення уваги (*Attention*) досягається взаємодією з унікальним польовим матеріалом; актуальність (*Relevance*) спирається на усвідомлення фахової значущості опрацювання пісенних джерел краю; впевненість (*Confidence*) формується в процесі опанування слухового аналізу й нотації; задоволеність (*Satisfaction*) забезпечується відкритим представленням результатів власної праці в університетському ресурсі. Завдяки цьому навчальний процес набуває виразного аксіологічного виміру, поєднуючи академічні завдання з усвідомленням особистої причетності до збереження традиційної культури.

Практичне втілення проєкту «Від коріння до хмари» поєднує фізичне убезпечення вразливих аналогових першоджерел із їхньою диджиталізацією, систематизацією архівних даних та відкритим доступом для дослідницької спільноти. Представлення фольклорного фонду в цифровому форматі забезпечує неперервність університетського освітнього процесу й підтримує спадкоємність традицій Харківської етномузикологічної школи, утверджуючи значення науково-педагогічної праці у збереженні та фаховому дослідженні фольклорної спадщини в умовах війни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жалєйко Д. Діяльність Навчальної лабораторії фольклору ХНУМ імені І. П. Котляревського в контексті синергії та модернізації дидактичних моделей етномузикологічної освіти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2026. Вип. 79. С. 170–191.

2. Keller J.M. Development and use of the ARCS model of instructional design. *Journal of Instructional Development*. 1987. Vol. 10, No. 3. P. 2–10.

Олександр ЖМУРКО
здобувач
третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри освітології та інноваційної педагогіки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ЦИФРОВОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Сучасна епоха, що характеризується глобальними змінами клімату, стрімким виснаженням природних ресурсів та масштабною цифровізацією всіх сфер життя, вимагає кардинального перегляду освітніх парадигм. Екологічне виховання більше не може обмежуватися рамками традиційного природознавства чи фрагментарного інформування про загрози довкіллю. Натомість воно трансформується у систематичну педагогічну діяльність, спрямовану на комплексний розвиток екологічної культури особистості. У цьому контексті особливого значення набуває синергія етнопедагогіки та цифрового освітнього середовища.

Народна педагогіка та традиційна культура є невичерпним джерелом методів для екологічного виховання, оскільки вони акумулюють багатовіковий емпіричний досвід гармонійного співіснування етносу з локальними екосистемами. Український народ має глибокі традиції сталого природокористування, які сьогодні інтегруються в освітні програми початкової та позашкільної освіти через пояснювально-ілюстративні та репродуктивні методи. Екологічне виховання дошкільнят та учнів молодших класів засобами українського народознавства ґрунтується на формуванні гуманного ставлення до всього живого та розумінні контексту сталого розвитку.

Оцифрування культурної та природної спадщини є одним із найпотужніших прикладних напрямів цифрової гуманітаристики, що прямо впливає на екологічне виховання. Збереження артефактів у цифровому вигляді забезпечує безпрецедентний доступ до інформації,

яка раніше була фізично обмежена архівами чи територіями. В Україні яскравим прикладом є оцифрування семи музеїв просто неба. Було створено спеціальний портал «Музеї України просто неба», де за допомогою інструментів 3D-моделювання користувачі можуть детально оглянути Національний музей народної архітектури та побуту України, музей «Шевченківський гай» у Львові та інші скансени. Для екологічного виховання ці віртуальні тури мають важливе значення, адже вони наочно демонструють традиційні природовідповідні технології будівництва: використання місцевої деревини, соломи, глини та каменю. Громадські ініціативи, такі як ГО «єМузей», відіграють провідну роль у процесі переведення артефактів у цифровий 3D-формат. Крім музеїв просто неба, цифрові технології використовуються для фіксації наслідків екологічних катастроф. Проєкт «Діджитал-музей і XR-урок Чорнобиля», розрахований на 50 000 учнів, використовує технології доповненої реальності для поглиблення знань про радіаційну безпеку, наслідки антропогенних аварій та процес відновлення екосистеми зони відчуження за відсутності людини.

Отже, інтеграція традиційної культури в сучасне цифрове освітнє середовище створює принципово новий, високоефективний формат екологічного виховання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Про охорону навколишнього природного середовища : Закон України від 25.06.1991 р. № 1264-XII (ред. від 29.06.2024). URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1264-12 (дата звернення: 21.05.2024).

2. Жмурко О. Цифрові технології у формуванні екологічної свідомості майбутніх учителів біології. *Молодь і ринок*. 2025. № 2 (234). С. 155–158. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.320862 (дата звернення: 21.03.2026).

Василь ЖУКОВ
кандидат педагогічних наук, доцент,
докторант кафедри освітології та
інноваційної педагогіки,
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди,
член Харківського обласного відділення
національної всеукраїнської музичної спілки

ЗАСТОСУВАННЯ ПАРТИСИПАТИВНОГО ПІДХОДУ В ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАВЧАЛЬНОГО ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНИЙ АСПЕКТ

Сучасна мистецька освіта дедалі більше потребує пошуку нових підходів, здатних поєднати навчальну підготовку з формуванням морально-етичної культури здобувачів освіти. Одним із таких інноваційних напрямів виступає партисипативний підхід, який ґрунтується на принципах співучасті, діалогу та колективної відповідальності. Його освітньо-виховний потенціал особливо виразно проявляється у діяльності навчальних оркестрових колективів, де взаємодія учасників не лише забезпечує художній результат, а й формує ціннісні орієнтації, моральні установки та етичні норми поведінки.

Оркестровий колектив як освітньо-виховне середовище є унікальною моделлю соціальної взаємодії, де кожен учасник водночас виконує індивідуальну роль і інтегрується у спільний художній процес. Саме тут партисипативний підхід стає дієвим інструментом розвитку морально-етичної культури: він сприяє формуванню почуття відповідальності за спільний результат, виховує повагу до творчого внеску інших, розвиває навички конструктивного діалогу та толерантності.

Застосування партисипативних практик у навчальному оркестрі дозволяє поєднати мистецьку діяльність із вихованням гуманістичних цінностей, що є важливим чинником професійного становлення

здобувачів мистецької освіти. Таким чином, оркестровий колектив постає не лише як форма музичного навчання, а й як ефективний простір для реалізації виховного потенціалу партисипативного підходу, здатного забезпечити гармонійне поєднання художньої творчості та морально-етичного розвитку особистості.

Історія становлення партисипативного підходу у педагогіці бере витоки з демократичних ідей співучасті та колективної відповідальності, що формувалися у ХХ столітті під впливом гуманістичної психології та соціально-освітніх реформ [1]. У мистецькій освіті цей підхід набув особливого значення, адже саме мистецтво є сферою, де взаємодія, співтворчість і моральні цінності стають невід'ємними складниками освітнього процесу [2]. Навчальні оркестрові колективи, як специфічна форма організації мистецької діяльності, стали природним середовищем для реалізації партисипативних практик, оскільки їхня структура передбачає постійну взаємодію, узгодження та спільну відповідальність за результат.

Суть партисипативного підходу полягає у залученні кожного учасника до процесу прийняття рішень, формування цілей і реалізації творчих завдань [3]. У контексті навчального оркестру це означає, що здобувачі не лише виконують музичні партії, а й беруть участь у плануванні репертуару, обговоренні інтерпретацій, визначенні способів взаємодії між групами інструментів. Така модель організації діяльності сприяє розвитку морально-етичної культури, адже формує у здобувачів освіти почуття відповідальності, поваги до внеску інших, уміння вести діалог і знаходити компроміси.

Структура процесу застосування партисипативного підходу в навчальному оркестровому колективі може бути представлена кількома взаємопов'язаними компонентами:

1. *Організаційно-координаційний компонент.* Він передбачає створення умов для рівноправної участі всіх членів колективу у прийнятті рішень. Керівник оркестру виступає не лише як диригент, а й як модератор, який забезпечує баланс між професійними вимогами та демократичними принципами співпраці.

2. *Комунікативно-діалогічний компонент*. У центрі цього складника –

розвиток навичок конструктивного спілкування, толерантності та взаємоповаги. Оркестрова діяльність вимагає постійного узгодження темпу, динаміки, інтонації, що неможливо без відкритого діалогу та готовності враховувати позицію інших.

3. *Ціннісно-етичний компонент*. Він спрямований на формування моральних орієнтирів і етичних норм поведінки. Учасники оркестру навчаються співвідносити власні дії з колективними цілями, усвідомлювати значення взаємної підтримки, відповідальності та довіри.

4. *Творчо-рефлексивний компонент*. Передбачає розвиток здатності до самоаналізу та професійно-етичної рефлексії. Здобувачі осмислюють власний внесок у спільний результат, оцінюють ефективність взаємодії, формують навички критичного мислення та самовдосконалення.

5. *Художньо-мистецький компонент*. Він забезпечує інтеграцію індивідуальної творчості кожного учасника у спільний художній результат оркестру. Його зміст полягає у вихованні естетичного смаку, розвитку здатності до співпереживання та формуванні емпатії через музичне виконання. Учасники навчаються бачити у мистецьких творах не лише естетичну, а й морально-ціннісну складову, що сприяє гармонійному поєднанню навчальної підготовки з вихованням гуманістичних орієнтирів.

Узагальнена таблиця 1 відображає освітньо-виховні аспекти партисипативного підходу в діяльності навчального оркестрового колективу.

Таблиця 1

Партисипативний підхід у навчальному оркестрі

Компонент	**Освітньо-виховний аспект**
Організаційно-координаційний	Формування відповідальності за спільний результат, розвиток навичок самодисципліни
Комунікативно-діалогічний	Виховання толерантності, взаємоповаги, уміння вести

	конструктивний діалог
Ціннісно-етичний	Усвідомлення значення колективних цінностей, розвиток моральних орієнтирів
Творчо-рефлексивний	Здатність до самоаналізу, критичного мислення та етичної рефлексії
Художньо-мистецький	Поєднання індивідуальної творчості з колективною співучастю, виховання емпатії

Зміст означеного процесу полягає у поєднанні мистецької діяльності з вихованням морально-етичних якостей. Партисипативний підхід у навчальному оркестрі дозволяє інтегрувати професійні завдання з виховними, створюючи умови для гармонійного розвитку особистості. Він формує у здобувачів освіти здатність до співпраці, відповідальності, емпатії, що є ключовими складниками морально-етичної культури особистості.

Історично оркестрові колективи завжди були прикладом високої організації та дисципліни. Проте сучасні освітні реалії вимагають доповнення цієї дисципліни демократичними практиками співучасті. Саме партисипативний підхід забезпечує таке поєднання, перетворюючи навчальний оркестр на освітньо-виховний простір, де мистецька діяльність стає засобом формування гуманістичних цінностей.

Отже, освітньо-виховний потенціал партисипативного підходу у діяльності навчального оркестрового колективу полягає у здатності поєднувати освіту з вихованням морально-етичної культури. Це створює умови для формування, зокрема у закладах вищої освіти, майбутніх педагогів і викладачів як фахівців, здатних не лише передавати знання, а й виховувати особистостей, готових до співпраці, відповідальності та творчої самореалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жуков В.П. Підготовка майбутніх учителів до партисипативної взаємодії у контексті формування в них морально-партисипативної культури. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи* : зб. наук. пр. ХНПУ імені Г.С. Сковороди. Харків, 2023. Вип. 60. С. 90–101. DOI: https://doi.org/10.34142/2312-1548.2023.60.06

2. Жуков В.П. Реалізація партисипативного підходу в процесі підготовки майбутніх учителів предметів мистецького циклу в Харківському національному педагогічному університеті імені Г.С. Сковороди. *Теорія та методика навчання та виховання*. Харків, 2025. Вип. 59. С. 148−160. DOI: https://doi.org/10.34142/23128046.2025.59.10

3. Zhukov V. Implementation of a participative approach in the educational activities of students of higher education institutions. *Educational Challenges*. 2025. Vol. 30, No. 2. P. 165–175. DOI: https://doi.org/10.34142/2709-7986.2025.30.2.13

Іван ЗАГРІЙЧУК
доктор філософських наук, професор
Українського державного університету
залізничного транспорту
м. Харків

СУЧАСНА МІГРАЦІЯ І НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА

Життя окремої людини не просто дотичне до життя інших, воно здійснюється у взаємодії з ними, протікає в, до певної міри, усталених групах, реалізується в історично сформованих спільнотах. Навіть у кочових племен, не дивлячись на постійну міграцію, зміну середовища проживання, відносини всередині племені носили досить усталений, навіть жорсткий характер. Це дозволяло членам племені зберігати соціальну структуру спільноти, забезпечувати її живучість, примножувати досвід та розвиватись.

Все це свідчить про соціальну сутність людини, неможливість її існування поза колективом, у відірваності від досвіду, напрацьованого спільно з іншими. Ці елементарні істини є передумовою аналізу процесів, що відбувались протягом всієї людської історії і особливо загострились у наш час. Мова йде про відносини між людьми всередині спільноти та між спільнотами, що реалізуються знову ж таки між людьми як представниками цих спільнот.

Отже, із складної мозаїки сучасного культурного життя у світі ми виділяємо відносини, які прийнято називати національними або національною ідентичністю, і розглянемо їх як відносини всередині національної спільноти, так і як відносини між самими спільнотами у їхньому складному переплетінні в умовах глобалізації.

Для невеликого повідомлення про основні проблеми сучасного розвитку в окресленій сфері очевидно не варто заглиблюватись в нюанси далекої історії, важливо охопити своєю увагою хоча б найближчі історичні перипетії національної ідентичності, щоб усвідомити стан і перспективи її трансформації, а також ті наслідки, до яких така трансформація може призвести.

Отож, часи, коли племена жили у відносній ізоляції, минули. Чому у відносній? Тому що з найближчими сусідами вони контактували і, частіше всього, хоч і не завжди, ворогували.

Становлення національних спільнот, націй у сучасному розумінні, пов'язано з буржуазними революціями, коли у суспільній свідомості джерелом влади став народ, спільнота, а не бог і спущена ним благодать на князя, короля, царя, одним словом, монарха. Саме в цей час виникають новітні уявлення про спільноту як систему пов'язаних між собою людей історією, культурою, уявленнями про майбутнє. Така переорієнтація у суспільній свідомості була природною та закономірною. Адже сформувати парламент, дієву владу можна було за умови, якщо громадяни, виборці в основних своїх світоглядних орієнтаціях мають спільні уявлення про себе, спільноту та владу.

У формуванні нації на початках домінантне значення мало походження. Тому й не дивно, що в літературі того часу нації ототожнювались з етнічністю. Але в міру укрупнення етносів, об'єднання близьких за походженням, мовою та культурою, уявлення про націю змінювалось [1, 2, 3]. Трансформація цих уявлень особливо прискорилась, коли суттєво зросла міграційна динаміка в умовах глобалізації. Нації, сформовані за етнічним принципом, стали неоднорідними. У колись моноетнічних державах спочатку окремими включеннями, а потім і чисельними групами, стали поселятись представники інших релігійних та етнічних груп. Етнічність стала розмиватись, вона стала більш широкою та різноманітною. Виникла потреба уточнити зміст нової спільноти, яка чим далі, тим все активніше змінювалась. Так виник концепт політичної нації.

На сьогоднішній день поняття політичної нації є практично загальноприйнятим серед науковців. Не дивлячись на деякі відмінності і уточнення даного поняття, його визнання вважається пропуском для входу у сучасне інтелектуальне середовище. Проте події останніх років, що мають місце у світі і зокрема в Європі, ставлять перед теоретиками і політиками низку проблем стосовно понять нація, національна культура, національна ідентичність, мультикультуралізм.

Неконтрольована міграція призвела до певних змін у ставленні громадян цивілізованих країн до мігрантів, носіїв іншої культури, релігійної віри, ідентичності. Мультикультуралізм як офіційна політика демократичних країн поступово втрачає свою привабливість, що проявляється у симпатіях виборців до лозунгів праворадикальних партій, які, м'яко кажучи, мають насторожене ставлення до мігрантів, представників інших культур, що проживають у їхніх країнах. Досягнення щодо подолання недовіри до Іншого, руйнування бар'єрів до міжкультурного, міжнаціонального спілкування, здійснені на основі принципу мультикультуралізму, сприймаються хоч і позитивно, але супроводжуються тривогою за майбутнє сучасних європейських націй та їхніх культур.

Сутність занепокоєння корінних жителів європейських національних держав полягає в тому, що чисельні групи мігрантів недостатньо інтегруються у місцеві національні культури, а подекуди і творять свої паралельні культурні світи, які мають тенденцію до політизації. Така ситуація призводить до порушення солідарності суспільства, провокує серед громадян напруження та недовіру, що підточує здатність держави та суспільства до ефективного демократичного управління суспільними процесами. Подекуди, в окремих громадах, «нові» громадяни складають суттєву частину спільноти, що має тенденцію до переростання в домінантну, а потім і у формування своїх політичних структур. Саме це і тривожить корінних жителів, представників традиційної культури на даній території, які поступово перетворюються на культурну меншину. Мультикультуралізм, який мав на меті прирівняти «нових» громадян до корінних жителів, інтегрувати їх у вже існуюче культурне середовище, поступово перетворюється у спосіб долучення та інтеграцію корінного населення у культуру «нових» громадян. Звичайно, до цього ще далеко, але така тенденція присутня в культурному та політичному житті, про що свідчить видана в українському перекладі робота німецького автора Тіло Сарацини «Німеччина сама себе руйнує» [4].

Мультикультуралізм, звичайно ж, є сучасною, прогресивною та гуманістичною концепцією. Але як і будь-які інші поняття та теорії, так

і концепція мультикультуралізму, має свої межі. Іншими словами, її аналіз не лише як теорії, але й як політичної практики, вимагає конкретного аналізу, спираючись на загальні уявлення, загальні теоретичні положення. Виражаючись лапідарно, в усі часи прогресивні мислителі не закликали ставитись вороже до людей іншого кольору шкіри, іншої віри, іншої культури і т. п. Не всі відомі в історії імперії ставились до завойованих відверто зверхньо та зневажливо. Не вживаючи терміну мультикультуралізм, деякі з них в принципі рівність підданих визнавали. Наприклад, завойовані римлянами греки не вважались людьми другого сорту. Навпаки, завойовники в значній мірі перейняли у завойованих культурні надбання і зробили їх своїми. Культуртрегерство виникло значно пізніше. Воно в своїй основі містило зневажливе ставлення до колоніальних територій, окультурення яких вважалось історичною місією цивілізованої людини.

Отже, сьогодні інтеграції мігрантів у домінантні культури, як на те розраховували, в повній мірі не відбулось. Виявляється, що розмови про архаїчність національних держав, про розмивання національно-державних кордонів були якщо й не хибними, то принаймні передчасними [5]. Про це свідчать реалії сьогоднішнього дня. Можна в якості прикладу назвати демонтаж Радянського Союзу і виникнення на пострадянському просторі національних держав. Про те ж саме і референдум у Великій Британії у 2016 році про вихід із складу Євросоюзу (фактично вихід відбувся у 2020 році), як і актуалізація у самій Британії шотландського питання. Не варто скидати з терезів і національний принцип побудови сучасних держав, який є домінантним. Саме він реалізувався в назві такої структури як Організація Об'єднаних Націй. Це особливо слід підкреслити, адже мова не про об'єднання держав, а саме націй, хоч повноцінними членами ООН є саме держави.

Розмивання національного культурного ядра національних держав через масовий наплив іммігрантів з інших культур впродовж короткого часу гальмує інтеграцію і призводить до формування своєрідної закритості окремих громад у рамках сучасних європейських національних держав, що відрізняються мовою, культурою, релігією. А

це, у свою чергу, веде до проблем у розвитку та зміцненні демократії. Адже концепти нації і націоналізму виникли в добу демократизації суспільного життя, коли, повторимось, джерелом влади став народ, коли спільноти своїм волевиявленням стали формувати органи управління державою. А для повноцінної демократії необхідна суспільна єдність.

Із-за відсутності органічної соціально-культурної єдності, яку забезпечує сьогодні національна ідентичність, багатонаціональні держави, як правило, є диктаторськими. Необхідну єдність у таких суспільствах і державах забезпечують недемократичними способами, що виснажує ці суспільства і гальмує їхній розвиток. Спроби ж їх демократизації ведуть до «параду суверенітетів», руйнації так званих «імперій», пошуку народами-націями своїх «національних квартир».

І тут знову слід зробити певні застереження. Опора на націю, яка твориться народом, і функціонує як певна політична практика і відповідна теорія, певний світогляд приводила в історії як до позитивних результатів, так і до злочинів. Але останнє відбувалось тоді, коли позитивний зміст національного виходив за власні межі і перетворювався у щось протилежне. Так як сваволя не є свободою, так і нацизм не є націоналізмом. Будь-яке поняття, що виходить за певну межу, перетворюється у свою протилежність. Так, наприклад, християнство у своїх початках не передбачало спалення незгідних у вогні, як і соціалістичні теорії, від соціалістів-утопістів до марксистів, не містили в собі необхідності сталінського чи полпотівського терору.

Але повернемось до мультикультуралізму. Існує певне протиріччя між мультикультуралізмом як принципом рівноправного існування в одному суспільстві різних культур і їхньою інтеграцією в одну цілісність. Виникає закономірне питання, на якій основі інтеграція повинна відбуватись? Практика сьогоднішніх європейських держав базується на необхідності вивчення мігрантами мови держави, в якій вони перебувають, долучення на цій основі до економічного і політичного життя, тобто набуття національно-культурних рис домінантного народу, титульної нації. Без визнання такої домінації інтеграція неможлива.

Прикладом сучасної політичної нації може бути північноамериканська. Там немає домінуючого етносу, але всі етноси і представники націй з усього світу інтегровані в американське суспільство англійською мовою та новітньою культурою, що створена на основі цієї мови. Саме таким чином сформувалась північноамериканська політична нація. Правда, індіанці як корінне, автохтонне населення, яке залишилось і хоче зберігати свою культуру і свій уклад життя, може свої прагнення реалізувати лише в резерваціях.

Непоганим прикладом для роздумів на цю тему є історія Радянського Союзу. Принцип розквіту і зближення радянських націй остаточно отримав своє закріплення на XXIV з'їзді КПРС у 1971 році, коли урочисто було оголошено про сформованість на території СРСР нової історичної спільності «радянський народ». До тлумачення радянського народу як нації не дійшло, хоч були й такі міркування. Зупинились на тому, що це нова історична спільність, яка має спільну мову міжнаціонального спілкування, спільну радянську культуру, спільні цінності, де культура «соціалістична за змістом та національна за формою». Демократизація радянського суспільства під час «перебудови» зруйнувала цю теоретичну побудову і політичну практику. І тут виникає питання: чи не нагадує описана ситуація мультикультуралізм, хоч і в іншій термінології?

Очевидно, що ототожнювати сьогоднішню проблему з інтеграцією мігрантів у країнах Євросоюзу з інтеграцією радянських народів у нову історичну спільність не варто і неправильно, однак дещо спільне все ж є. А відмінність полягає у тому, що народи Радянського Союзу не були мігрантами. Їхні етнічні території були заселені ними давно. Тоді як сьогоднішня проблема з міграцією у країнах Євросоюзу виникла не з причини завоювання та підкорення, а в результаті неконтрольованої міграції, яка частково є результатом політики мультикультуралізму. Саме тому в суспільствах Євросоюзу все частіше звучать голоси проти сучасної політичної практики мультикультуралізму, яка поступово проникає в інтелектуальне середовище. Недавно видана в Британії робота з цього питання є тому підтвердженням і має промовисту назву «Суїцид нації» [6].

Отже, про що мова. Очевидно, на часі конкретне вивчення проблем та досвіду, які мають місце у країнах Євросоюзу, що виникли в результаті неконтрольованої міграції. Вже сьогодні намітились тенденції, які ведуть до загострення міжетнічних та міжнаціональних конфліктів, зростання праворадикальних настроїв, появи проблем у розвитку демократії. Досвід Європи, чи навіть відсутність достатнього досвіду, вимагає скрупульозного вивчення всього, що відбувається у цьому сегменті у сусідів, адже в умовах глобалізації ці проблеми і далі будуть загострюватись і стануть проблемою не лише «старої» Європи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андерсон Бенедикт. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ. 2001. 272 с.
2. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Пер. з англійської П. Таращука. Київ. Основи. 1994. 224 с.
3. Сміт Ентоні Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Наукове видання. Київ. Темпора. 2009. 312 с.
4. Сарацин Тіло. Німеччина сама себе руйнує. Як ми ставимо на кін долю нашої країни. Київ. Темпора. 2016. 762 с.
5. Thilo Sarrazin. Der Stadt an seinen Grenzen. Über Wirkung von Einwanderung in Geschichte und Gegenwart. München. LMV. 2020. 480 s.
6. Goodwin Matt. Cuicide of a nation. Immigration, Islam, Identity. 2026. 208 p.

Олена ЗІНЕНКО
PhD із соціальних комунікаці,
Харківський національний
університет імені В.Н. Каразіна;
Institute for International Law of Peace
and Armed Conflict (IFHV),
Ruhr University Bochum (Німеччина)

ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО ЦИФРОВОЇ ПАРТИСИПАЦІЇ: ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ПРОСТІР КОМУНІКАТИВНОЇ АГЕНТНОСТІ

Глобалізація та цифровізація змінюють способи функціонування традиційної культури, але не обов'язково послаблюють її суспільне значення. Навпаки, в умовах соціальної нестабільності, війни та боротьби за культурну суб'єктність традиційні практики можуть ставати ресурсом комунікації, самоорганізації та колективної агентності. Тому традиційну культуру доцільно розглядати не лише як сукупність успадкованих текстів, символів і практик, а й як живий простір комунікації, у якому спільнота відтворює уявлення про себе, світ і допустимі способи взаємодії.

Особливе місце в цьому процесі посідає фольклор. Він не лише зберігає пам'ять про минуле, а й пропонує способи концептуалізації світу та місця людини в ньому. Фольклор пов'язаний із передаванням знань і традицій, формуванням ідентичності та осмисленням світу в межах певної спільноти [Pankieiev, 2024]. Отже, актуалізація традиційних практик у сучасному комунікаційному просторі може розглядатися як повторне оприявнення культурних смислів.

Обряд, пісня, символ, святкування, міфологічний образ або спільна творча дія створюють ситуацію, в якій людина не лише споживає культурний продукт, а й відтворює свою належність до спільноти через власну дію. Саме дія перетворює культурний символ із матеріалу пам'яті на актуальний комунікативний ресурс.

Культура як простір боротьби за суб'єктність

Українська історія демонструє, що контроль над культурою часто здійснювався через обмеження можливостей говорити, пам'ятати та відтворювати власні культурні практики. Упродовж XIX — початку XX століття українські землі перебували передусім у складі Російської та Габсбурзької імперій, хоча окремі території раніше належали до інших державних утворень, зокрема Османської імперії.

Особливо системними були обмеження української мови та культури в Російській імперії. Валуєвський циркуляр 1863 року та Емський указ 1876 року обмежували українське книговидання, освіту, театр, публічні виступи та інші форми культурної комунікації [УІНП, 2024]. У ширшому історичному контексті ці заходи були частиною політики обмеження публічного функціонування української мови та культури.

У радянський період контроль над культурою набув нових форм. Він передбачав не лише цензуру, а й репресії проти носіїв культури, зміну історичних наративів, обмеження релігійних практик та спроби замінити традиційні форми колективної комунікації новими, ідеологічно контрольованими ритуалами.

Тому в цій роботі пропонується розглядати культурні репресії також як руйнування простору комунікації – через обмеження доступу, взаємодії та партисипації. Йдеться не лише про заборону певного тексту чи символу, а про обмеження самої можливості спільноти відтворювати власні смисли.

Показовим є радянське ставлення до різдвяної традиції. У 1920-х роках антирелігійна кампанія була спрямована на витіснення Різдва та пов'язаних із ним обрядів. Колядки та щедрівки не просто заборонялися: традиційні тексти також адаптувалися до радянської ідеологічної рамки, у якій релігійні образи замінювалися революційною та радянською символікою [Григор'єва, 2013].

Подібну логіку демонструє трансформація різдвяної ялинки. До середини 1930-х років релігійні різдвяні практики перебували під тиском антирелігійної політики. У грудні 1935 року після публікації Павлом Постишевим заклику організувати дітям «хорошу ялинку»

радянська влада повернула ялинку вже в іншому смисловому контексті – як світське новорічне свято [Полюхович, 2020].

Таким чином, радянська політика працювала не лише із забороною, а й із переназиванням, переформатуванням та перепривласненням культурної практики. Це особливо важливо для розуміння культури як комунікативного ресурсу: змінюючи символічну рамку свята, влада намагалася змінити і значення колективної дії.

Отже, боротьба відбувалася не лише за зміст, а й за право спільноти визначати значення власної культурної практики.

Культурна пам'ять як комунікативна агентність

Репресивний контроль над культурою включав і фізичне знищення або переслідування її носіїв. У 1930-х роках репресії проти української інтелігенції супроводжувалися руйнуванням культурних інституцій та перериванням передачі культурного досвіду між поколіннями.

Показовою є історія Василя Стуса. 9 січня 1972 року його сфотографували під час різдвяного святкування в домі Садовських у Львові. Через три дні Стус, Ірина Калинець та Стефанія Шабатура були заарештовані під час нової хвилі репресій проти української інтелігенції [Драгоманов, 2011]. Фотографія різдвяного зібрання сьогодні є важливим документом не лише особистої історії, а й практики культурної самоорганізації в умовах репресивної держави.

Іншим прикладом є Володимир Івасюк. 13 вересня 1970 року «Червона рута» прозвучала у виконанні Івасюка та Олени Кузнєцової в ефірі програми «Камертон доброго настрою» Чернівецького телебачення. 1971 року пісня стала переможницею телевізійного конкурсу «Пісня-71». Її популярність була пов'язана, зокрема, з поєднанням сучасної естрадної форми з українською культурною та фольклорною основою.

Після смерті Івасюка 1979 року його творчість фактично витіснили з радянського публічного простору. Однак культурна пам'ять виявилася стійкішою за інституційний контроль. У 1989 році фестиваль «Червона рута» в Чернівцях перетворився на масштабний простір української культурної самоорганізації. На його завершенні публічно

прозвучала пісня «Ще не вмерла Україна», що стало одним із символічних моментів культурного та політичного піднесення кінця 1980-х років [УІНП, 2024].

Цей приклад показує важливий механізм: *культурний символ може переходити від пам'яті до дії.* Пісня не лише зберігає значення, а створює ситуацію спільного говоріння, солідарності та публічного самоствердження.

Від культурної практики до партисипації

У цьому контексті особливо важливим є поняття партисипації. Ніко Карпентьєр наголошує, що участь не можна ототожнювати лише з доступом до комунікації або взаємодією. Партисипація є структурно нестабільним поняттям, яке коливається між мінімалістськими та максималістськими формами; у сильнішому значенні вона пов'язана з участю у процесах прийняття рішень та перерозподілом влади [Carpentier, 2011].

Це дозволяє запропонувати поняття *комунікативної агентності* як здатності не лише бути присутнім у культурній комунікації, а й відтворювати, переінтерпретувати та поширювати спільні смисли через власну дію. У такому розумінні традиційна культура є своєрідною комунікативною інфраструктурою. Людина переживає культурну практику на рівні повсякденного досвіду; спільнота надає цьому досвіду спільного значення; громадські та культурні ініціативи забезпечують його публічну циркуляцію; медіа роблять його видимим для ширшої аудиторії.

Ця логіка перегукується з моделлю миробудування Джона Пола Ледераха, який пропонує мислити миробудування не лише як діяльність політичних еліт, а як довготривалий процес, у якому взаємодіють різні рівні та групи суспільства [Lederach, 1997]. Традиційна культура може виступати одним із просторів такого перетину. Пісня, свято, обряд, традиційний символ або колективна творча дія поєднують індивідуальний досвід із колективним смислом, а через медіа цей смисл може переходити до ширшого суспільного та політичного простору.

Міф як механізм зв'язування досвіду

Особливо цікавим у цьому контексті є міфологічний рівень традиційної культури. Українські космогонічні легенди містять дуалістичні сюжети, у яких Бог і Сатанаїл виступають співучасниками творення світу. У таких легендах зло не просто існує поза людським світом, а включене в саму історію його формування [Рахно, 2024]. Водночас Сатанаїл у цих сюжетах не є абсолютним переможцем: його можливості обмежені, а спроби перехитрити Бога зазнають невдачі. Цей мотив можна прочитати як культурний сценарій, у якому зло є реальною силою, але не остаточною.

Подібний принцип присутній і в казковій традиції. Герой долає загрозу не лише фізичною силою, а й кмітливістю, витривалістю, здатністю розпізнати слабкість противника або залучити допомогу інших. У цьому сенсі культура може не просто зберігати пам'ять про боротьбу, а пропонувати репертуар способів переживати та долати загрозу.

Це, однак, не є твердженням про «єдиний український міф», а аналітичною інтерпретацією того, як повторювані фольклорні сюжети можуть працювати як культурні моделі осмислення небезпеки. Особливо виразно ця логіка актуалізувалася після початку повномасштабного російського вторгнення. У виступі перед Європейським парламентом 1 березня 2022 року Володимир Зеленський завершив свою промову формулюванням про те, що життя переможе смерть, а світло — темряву [European Parliament, 2022]. Цю формулу можна розглядати не лише як політичну риторику конкретного моменту, а й як активацію ширшого культурного сценарію протистояння життя і смерті, світла і темряви. Саме тут міф може виконувати комунікативно-синхронізуючу функцію: він дозволяє індивідуальному досвіду страху, втрати або спротиву включатися в ширшу систему колективних значень.

Цифровізація традиції

Цифровізація принципово розширює можливості такого комунікативного зв'язування. Соціальні мережі перетворюють

локальний культурний жест на потенційно глобальну комунікативну подію.

Вишиванка, народна пісня, мем, цитата з літератури, фольклорний персонаж або традиційний образ можуть бути включені до нових форм цифрового сторітелінгу. При цьому традиція не просто «переходить» у цифрове середовище. Вона переформатується через повторення, цитування, реміксування, візуалізацію та персоналізацію.

Цей процес уже став предметом окремого напряму досліджень digital folklore. Олександр Панкієв показує, що в контексті російсько-української війни фольклор значною мірою поширюється саме через цифрові платформи, а меми стали одним із найбільш поширених форматів цифрового фольклору. Дослідник також демонструє, як традиційні фольклорні мотиви трансформуються у створенні образів сучасних героїв та подій [Pankieiev, 2024].

Отже, цифровий простір не просто зберігає традицію. Він створює умови для її нового колективного виробництва. Користувач у цьому випадку стає не лише споживачем культурного повідомлення, а його інтерпретатором, поширювачем і співтворцем. Саме тут виникає цифрова партисипація: культурний символ стає стимулом для комунікативної дії, яка може виходити далеко за межі локальної спільноти.

Великдень як практика повсякденної культурної агентності

Після відновлення незалежності України традиційний календарний цикл набуває додаткового значення — як повернення культурної спадщини, відновлення історичної тяглості та утвердження культурної суб’єктності. В умовах повномасштабної війни ці практики отримують ще один вимір — стають формами повсякденного опору та підтримання спільності.

Показовим є Великдень. У 2022 році українці продовжували пекти паски та робити писанки між повітряними тривогами, а волонтери передавали паски військовим. Святкування відбувалося вдома, за кордоном і на фронті [Ukraïner, 2022]. У 2023 році ця практика продовжилася: українці пекли паски, робили писанки та часто передавали їх не лише членам родини, а й захисникам [Ukraïner, 2023].

Таким чином, великодня традиція виходить за межі приватного святкування. Паска або писанка стає жестом турботи, вдячності, солідарності та продовження життя.

Цифрові медіа посилюють цей ефект. Фотографія паски, писанки, родинного святкування або людини у традиційному одязі перетворює особистий досвід на публічне повідомлення: «ми продовжуємо бути», «ми зберігаємо свою культуру», «ми разом». Тут приватна практика переходить у публічну комунікацію. Людина засвідчує свою присутність, підтримує зв'язок із тими, хто перебуває далеко, і включає власний досвід у ширший культурний наратив.

Вишиванка як перформативна комунікація

Подібний механізм демонструє історія Дня вишиванки. Ініціатива виникла 2006 року в Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича. Студентка Леся Воронюк запропонувала одного дня прийти на заняття у вишитих сорочках. Спочатку акція була локальною, але згодом поширилася Україною та світом [ЧНУ, 2026]. У 2011 році в Чернівцях 4189 людей одночасно одягнули вишиванки, що стало зафіксованим масовим рекордом України.

У цьому випадку важливо не лише те, що люди носять традиційний одяг. Важливо, що вони роблять це синхронно, публічно та візуально помітно. Тому фотографія людини у вишиванці, опублікована в цифровому просторі, має перформативний характер: вона не просто репрезентує культурну належність, а здійснює її публічно. Кожен окремий учасник при цьому приєднується до ширшої мережевої спільноти. Локальна дія — одягнути вишиванку — через соціальні мережі стає частиною глобального візуального повідомлення. Саме тут можна побачити зв'язок між традиційною культурою та цифровою партисипацією: культурний символ стає інструментом участі у виробленні спільного публічного смислу.

Від локального до глобального

У цьому сенсі глобалізація та локалізація не є протилежними процесами. Навпаки, глобальне поширення культурного символу може відбуватися саме через посилення його локального значення.

Традиція, яка зберігає зв'язок із конкретною спільнотою, територією, історичною пам'яттю або практикою, через цифрові медіа отримує можливість інтегруватися в глобальний комунікаційний простір без обов'язкової втрати локальної специфіки. Це особливо важливо для української культури в умовах війни. Традиційна культура стає способом не лише говорити про себе, а й говорити від власного імені. Її комунікативна функція полягає в тому, що вона дозволяє:

1. відтворювати належність до спільноти;
2. підтримувати зв'язок між поколіннями;
3. актуалізувати спільні цінності;
4. перетворювати приватний досвід на публічний;
5. створювати простір для колективної дії;
6. переносити локальний культурний досвід у ширший – національний та глобальний – комунікаційний простір.

Саме тому традиційну культуру доцільно розглядати не як пасивний «залишок минулого», а як простір комунікативної агентності. Її суспільна функція полягає не лише в збереженні культурної пам'яті, а й у забезпеченні можливості спільноти говорити від власного імені, відтворювати належність, конструювати спільні цінності та переходити від символічного самовираження до колективної дії. Для українського суспільства цей аспект набуває особливого значення в умовах війни. Культура стає механізмом не лише пам'яті, а й резистентності та резилієнтності.

Від фольклорної практики до цифрового мему простежується одна логіка: повторювана культурна дія підтримує зв'язок між людьми, актуалізує спільний смисл і створює можливості діяти разом. Цифрові технології можуть скорочувати дистанцію між низовим, середнім та політичним рівнями суспільної участі, але самі по собі не створюють агентності. Її основою залишаються культурні смисли, цінності та практики, через які людина усвідомлює себе учасником спільноти. Тому традиційна культура не є перешкодою для інтеграції у глобальний світ. Навпаки, вона може бути одним із механізмів, що дозволяють інтегруватися, не втрачаючи локальної суб'єктності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Carpentier, N. (2011). Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle. Bristol: Intellect.
2. European Parliament. (2022, March 1). European Parliament debates Russian attack on Ukraine. European Parliament.
3. Lederach, J. P. (1997). Building Peace: Sustainable Reconciliation in Divided Societies. Washington, DC: United States Institute of Peace Press.
4. Pankieiev, O. (2024). Changing motifs in digital folklore characters of the Russo-Ukrainian War. Canadian Slavonic Papers, 66(3–4), 484–511. https://doi.org/10.1080/00085006.2024.2413760.
5. Ukraïner. (2022). Великдень в Україні під час війни.
6. Ukraïner. (2023). Великдень в Україні під час війни.
7. Від студентської ініціативи до світового символу: як виник і зріс День вишиванки. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (ЧНУ). 04.05.2026. URL : https://www.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/vid-studentskoi-initsiatyvy-do-svitovoho-symvolu-iak-vynyk-i-zris-den-vyshyvanky/ (дата звернення: 04.10.2026).
8. Григор'єва, О. (2013, 5 січня). Червоні колядки. Як СРСР міняв Ісуса на Леніна. Історична правда.
9. Драгоманов, С. (2011, 6 січня). Різдво Василя Стуса. Історична правда.
10. Полюхович, Д. (2020, 23 грудня). Як радянське «Антиріздво» стало найулюбленішим святом. Історія Нового року в СРСР. Тексти.org.ua.
11. Рахно, К. (2024). Створення світу з глини в космогонічних легендах українців, та їхні витоки. Народознавчі зошити, 4(178), 955–972.
12. Український інститут національної пам'яті. (2024). 1989 – у Чернівцях стартував перший фестиваль української сучасної пісні «Червона рута».
13. Український інститут національної пам'яті. (2024). Емський указ 1876 року та обмеження української мови.

Світлана КОВАЛЬОВА
директор
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

Вікторія МЕДВЕДЄВА
заступник директора з навчальної роботи
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

Наталя КИРИЛЮК
заступник директора з навчально-виховної роботи
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

ТРАДИЦІЙНІ ЦІННОСТІ ЯК ОСНОВА SOFT SKILLS: ФОРМУВАННЯ ЕМПАТІЇ, ТОЛЕРАНТНОСТІ ТА НАВИЧОК СПІВПРАЦІ ЗАСОБАМИ ЕТНОПЕДАГОГІКИ

В умовах динамічних соціальних і культурних трансформацій, посилення міжкультурної взаємодії та стрімкого розвитку інформаційних технологій сучасна освіта переживає якісне переосмислення своїх пріоритетів. Відбувається поступовий перехід від моделі накопичення знань до моделі формування компетентностей, серед яких особливого значення набувають soft skills як інтегральні особистісні та соціальні якості людини. Сучасні дослідження підкреслюють, що соціально-емоційні навички є критично важливими для успішної адаптації особистості, її академічної результативності та подальшої професійної реалізації [3, с. 210–215; 4; 14; 16].

У сучасних міжнародних дослідженнях підкреслюється, що soft skills стають визначальними для успішної соціальної адаптації та професійної реалізації особистості у XXI столітті [16]. Ідеться про системне поєднання критичного мислення, емоційної зрілості, здатності до командної роботи та гнучкості мислення. Згідно зі звітами OECD та

World Economic Forum, саме ці компетентності визначатимуть конкурентоспроможність людини в умовах швидких технологічних змін і нестабільності [12; 14; 17].

Зокрема, у працях Організації економічного співробітництва та розвитку (OECD) (M. Kankaras, F. Drasgow, O. S. Chernyshenko) наголошується, що навички емоційної регуляції, емпатії, відповідальності та співпраці мають універсальний характер і можуть цілеспрямовано формуватися в освітньому процесі. Вони безпосередньо впливають на соціальну інтеграцію, психологічне благополуччя та здатність людини до ефективної взаємодії в суспільстві [12].

Для керівників закладу освіти, заступників та вчителів ці положення мають не теоретичне, а цілком практичне значення, оскільки щоденна діяльність безпосередньо пов'язана з організацією взаємодії між педагогами, учнями та батьками.

У сучасному ліцеї вже недостатньо спиратися лише на формальні знання чи професійні інструкції. Важливо вибудовувати середовище довіри, взаємоповаги та партнерства, де кожен учасник освітнього процесу відчуває свою значущість. Емоційний інтелект стає основою управлінської культури, адже дозволяє розуміти потреби колективу, своєчасно реагувати на конфліктні ситуації та підтримувати конструктивний діалог [10, с. 150–155; 7, с. 98–103]. У сучасному освітньому просторі ці цінності набувають нового змісту через етнопедагогіку як науково-практичний інструмент формування особистості [5; 7].

Етнопедагогічний підхід дозволяє інтегрувати культурну спадщину в сучасний освітній процес, забезпечуючи розвиток емоційної чутливості, соціальної відповідальності та здатності до співпраці. Дослідження показують, що використання народних традицій, казок, колективних форм діяльності та культурних практик сприяє формуванню соціальної компетентності учнів і розвитку їхнього емоційного інтелекту [5; 3, с. 410–415].

Однією з ключових складових soft skills є емпатія — здатність розуміти емоційний стан іншої людини та реагувати на нього конструктивно. В сучасній психології емпатія розглядається як базовий

компонент емоційного інтелекту, що визначає якість міжособистісних взаємин [4]. У гуманістичній традиції К. Роджерса емпатія виступає умовою розвитку довіри, відкритості та особистісного зростання [8, с. 112–118].

Сучасні дослідження соціально-емоційного навчання підтверджують, що розвиток емпатії позитивно впливає на навчальні досягнення, психологічну стійкість та соціальну поведінку здобувачів освіти [14]. У звітах OECD (2023) підкреслюється, що школи, які впроваджують SEL, формують більш згуртовані, безпечні та ефективні освітні середовища [14].

Не менш важливою soft skills є толерантність — здатність до прийняття різноманітності, відкритого діалогу та поваги до іншого. У педагогічній науці вона розглядається як основа гармонійного функціонування особистості в полікультурному суспільстві [6, с. 90–95]. UNICEF у своїх дослідженнях (2022) підкреслює, що формування толерантності є ключовим чинником розвитку глобальної громадянськості та соціальної згуртованості [15].

У межах етнопедагогіки толерантність формується через ознайомлення з культурним різноманіттям, аналіз традицій різних народів та включення учнів у спільні творчі й комунікативні практики, що розвивають здатність до діалогу та взаєморозуміння.

Навички співпраці є ще одним фундаментальним компонентом soft skills, який має глибоке коріння в традиційній культурі. Колективізм, взаємодопомога та спільна праця історично забезпечували виживання та розвиток громад. У сучасній освіті ці принципи трансформуються у компетентність командної взаємодії, що є критично важливою для професійної діяльності [3, с. 410–415; 17].

Сучасні дослідження підтверджують, що здатність до кооперації є одним із найсильніших предикторів успішної адаптації у цифровій економіці та глобалізованому суспільстві [16].

Класична педагогічна думка, представлена у працях К.Д. Ушинського та В.О. Сухомлинського, підкреслює значення морального виховання як основи становлення особистості. Вони наголошували на важливості формування духовності, людяності та

відповідальності у процесі виховання [3, с. 45–50; 9, с. 130–135]. Ці ідеї сьогодні отримують нове осмислення в контексті компетентнісної та емоційно-орієнтованої освіти.

Сучасна психологія доповнює цей підхід концепціями В. Франкла, К. Роджерса, які акцентують значення сенсотворення, саморозвитку та емпатії як ключових чинників гармонійного розвитку особистості [8; 11]. Саме поєднання традиційних цінностей із гуманістичними підходами дозволяє сформувати цілісну систему розвитку soft skills.

Отже, інтеграція традиційних цінностей у сучасний освітній процес через засоби етнопедагогіки є ефективним інструментом формування soft skills. Вона забезпечує розвиток емпатії, толерантності та навичок співпраці як ключових компетентностей XXI століття. У поєднанні з підходами соціально-емоційного навчання (SEL) це створює основу для формування особистості, здатної до відповідальної соціальної взаємодії, критичного мислення та успішної адаптації у швидкозмінному світі [14; 16; 17;15].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех І.Д. Особистісно орієнтоване виховання. К. : Либідь, 2003. 286 с.
2. Бондар В.І. Ціннісні орієнтації у вихованні особистості. К. : Педагогічна думка, 2010. 240 с.
3. Волкова Н.П. Педагогіка. К. : Академ. видав, 2012. 616 с.
4. Goleman D. Emotional Intelligence. New York: Bantam Books, 2018. 352 p.
5. Кравченко О.М. Етнопедагогічні засади виховання молоді. К. : Педагогічна думка, 2015. 312 с.
6. Матвієнко О.В. Педагогіка толерантності. К. : Либідь, 2011. 256 с.
7. Пономарьова Г.Ф. Етнопедагогіка: теорія і практика. К. : Освіта, 2013. 328 с.
8. Rogers C.R. On Becoming a Person. Boston: Houghton Mifflin, 1995. 420 p.

9. Савченко О.Я. Дидактика початкової освіти. К. : Генеза, 2012. 504 с.
10. Стельмахович М.Г. Українська народна педагогіка. К. : ІЗМН, 1997. 416 с.
11. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. К. : Основи, 2016. 160 с.
12. OECD. Social and Emotional Skills: Conceptual Framework and Assessment Strategy. Paris: OECD Publishing, 2023. URL : https://www.oecd.org/education/
13. UNICEF. Global Framework on Transferable Skills. New York, 2022. URL : https://www.unicef.org/
14. World Economic Forum. The Future of Jobs Report 2025. Geneva, 2025. URL : https://www.weforum.org/reports/the-future-of-jobs-report-2025
15. Social Sciences & Humanities Open. Digital transformation in education: Critical components for system change. 2023. URL : https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S25902911230008
16. Hasmirati H. Digital Transformation in Educational Management: Strategies for Innovation and Enhancing School Quality. 2026. URL : https://jonuns.com/index.php/journal/article/view/1864
17. 4brain. Soft Skills: Practical Guide. 2021. URL : https://4brain.ru/blog/soft-skills.

Ірина КОВТУН
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

Олена ЛУГАН
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей № 43
Харківської міської ради»

УНІКАЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНИ ТА ФІНЛЯНДІЇ: ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА

Культурні традиції є одним із ключових чинників формування національної ідентичності та важливим інструментом інтеграції народів у загальноєвропейський простір. У сучасних умовах стрімких соціокультурних трансформацій питання збереження та осмислення унікальних культурних особливостей окремих націй набуває особливої актуальності. Фінляндія та Україна, попри географічну віддаленість і відмінності історичних шляхів, посідають важливе місце в європейському культурному ландшафті, демонструючи різноманіття традицій, світоглядних моделей і духовної спадщини. Саме аналіз їхніх культурних традицій у порівняльному контексті дає змогу глибше зрозуміти механізми формування національної самобутності та роль культури в сучасній Європі.

Європейська культура являє собою складну багатовимірну систему, у якій переплітаються спільні цінності, історичний досвід та національні особливості різних народів. Вона розвивалася впродовж століть у постійному діалозі між античною спадщиною, християнською традицією, ідеями Просвітництва, романтизму та модернізму. Саме ця спадкоємність сприяла формуванню уявлення про Європу як простір гуманістичних цінностей, культурного різноманіття та відкритості до міжкультурного діалогу. У такому контексті культура постає не лише

історичним надбанням, а й важливим чинником консолідації суспільства та формування колективної ідентичності [12].

Значну увагу ролі культурної спадщини у формуванні ідентичності приділяли відомі європейські дослідники Юрген Габермас, Ульріх Бек, Семюел Гантінгтон, Кліффорд Гірц, Герт Гофстеде та Ентоні Сміт. У своїх працях вони наголошували, що стійкість суспільств забезпечується не лише політичними інститутами, а й системою культурних цінностей, символів і традицій, які передаються від покоління до покоління. Саме через традиції, історичні наративи та культурні практики народи зберігають власну унікальність, водночас залишаючись частиною ширшого європейського культурного простору спільнот [2].

Україна та Фінляндія є показовими прикладами того, як локальні культурні моделі інтегруються в загальноєвропейські процеси, не втрачаючи своєї самобутності. Фінська культура поєднує арктичні мотиви, давню міфологію та особливе ставлення до природи, тоді як українська традиція ґрунтується на фольклорній основі, історичній пам'яті та прагненні до свободи. Обидві культури демонструють високий рівень життєздатності та здатність адаптуватися до сучасних викликів, зберігаючи власні духовні основи.

Сучасні дослідження української культури свідчать про перехід від описово-етнографічного вивчення традицій до глибокого аналізу культурних кодів та механізмів формування ідентичності. Фундаментальне значення для осмислення української культурної спадщини має праця Михайла Поповича «Нарис історії культури України». Дослідник розглядає культуру як цілісну систему сенсів, у якій через взаємодію мови, релігії, мистецтва та філософської думки формується національна самосвідомість [17].

Проблеми збереження культурної пам'яті та ролі культурних інституцій у цьому процесі висвітлює Ганна Скрипник у дослідженні «Етнографічні музеї України». Авторка наголошує на значенні музеїв як осередків трансляції традиційних знань і цінностей. Через предмети матеріальної культури відтворюється історична пам'ять народу та формується усвідомлення власної культурної спадщини [17].

Новий погляд на місце України в європейському та глобальному контексті пропонує Ярослав Грицак у праці «Подолати минуле: глобальна історія України». Учений розглядає українську історію та культуру як складову світових процесів модернізації й глобалізації. На його думку, життєздатність культури визначається не лише здатністю зберігати традиції, а й умінням адаптувати їх до нових історичних умов [7].

Вагомий внесок у дослідження української ідентичності зробили також Жанна Денисюк, Олена Семенова, Марина Геласько та Марія Маєрчик. [5, с. 3–7; 11; 16]. Їхні праці доводять, що сучасна українська ідентичність формується на перетині історичної пам'яті, культурної спадщини та актуальних суспільних викликів. Олег Рафальський, Ярослав Калакура, Олександр Калакура, Микола Юрій, досліджуючи «цивілізаційну ідентичність українства», розкривають взаємодію української культурної спільноти з загальноєвропейським цивілізаційним контекстом, вказуючи на ключові символи, історичні наративи та ціннісні орієнтири, які поєднують українців із Європою [3, с. 5–65].

Не менш цікавим є досвід Фінляндії. Вивчення фінської культурної ідентичності охоплює широкий спектр тем — від міфологічних джерел до сучасних концепцій дизайну та архітектури. Фундаментом фінської духовної традиції є епос «Калевала», укладений Еліасом Льоннротом на основі народних рун. У працях Мірчі Еліаде цей твір розглядається як унікальна космогонічна модель, що відображає архетипи фінського світосприйняття [8].

Важливим джерелом для розуміння особливостей фінської культури є праця Хейккі Сіхво «The Land of the North Star: An Introduction to Finnish Culture and History». Дослідник підкреслює, що культурний розвиток Фінляндії значною мірою визначався її географічним положенням між Сходом і Заходом. Саме суворі природні умови сприяли формуванню особливої національної риси — sisu, що означає стійкість (витривалість), наполегливість і внутрішню силу [15].

Особливе місце в культурній спадщині обох народів посідає фольклор. Саме усна народна творчість стала тим середовищем, у

якому формувалися базові світоглядні уявлення, моральні норми та культурні цінності.

Фольклор як науковий термін уперше був запропонований англійським ученим Вільямом Томсом у 1846 році. В українську гуманітаристику поняття «фольклор» активно ввели Михайло Драгоманов та Іван Франко. Український фольклор відзначається мелодійністю, символізмом і глибиною образів, що поєднують дохристиянські вірування з християнською традицією. Думи, історичні пісні, балади, колядки та щедрівки формували колективну пам'ять українців упродовж століть [19].

Особливе місце в українській традиції займають колядки, щедрівки, казки, прислів'я, пісні та думи. Колядка «Бог предвічний народився» та щедрівка «Щедрик, щедрик, щедрівочка…» демонструють синкретизм поетики й звичаїв. «Щедрик» у обробці Миколи Леонтовича став одним із найвідоміших музичних символів України у світі [13].

Дослідженням українського фольклору займалися Філарет Колесса, Володимир Гнатюк та Олександр Потебня. Філарет Колесса наголошував, що народна пісня є «живим літописом духовності народу», у якому відображено світоглядні та моральні цінності українців [21].

Український фольклор відзначається мелодійністю, символізмом і глибиною образів, що поєднують дохристиянські вірування з християнською традицією. Думи, історичні пісні, балади, колядки та щедрівки формували колективну пам'ять українців упродовж століть. Наприклад, думи про козацькі походи або невільницьку долю не лише виконували епічну функцію, а й укорінювали відчуття свободи та боротьби за гідність – важливі складові української ідентичності. Епічні сюжети про свободу, боротьбу та гідність формують ціннісні основи національної ідентичності, а символічні образи та обрядові тексти підтримують зв'язок поколінь Мелодика народних пісень стала настільки впізнаваною, що саме українські фольклорні мотиви лягли в основу багатьох творів Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Михайла

Вербицького. Багатство усної традиції суттєво вплинуло й на літературні процеси: твори Тараса Шевченка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Івана Франка нерідко вибудовувалися на фольклорних символах, метафорах та ритмах [19].

Фінський фольклор, натомість, формувався в умовах суворої північної природи та розвивався у тісному зв'язку з карельською традицією, що зумовило особливу атмосферу його сюжетів – спокійну, зосереджену, дещо медитативну. Найвідомішим його зразком, як було вже сказано, є «Калевала» – національний епос, упорядкований Еліасом Льоннротом у XIX столітті на основі руночних (руна-пісенних) текстів [4, с. 10–40]. У руні про народження світу звучить поетична формула: «Слова падали, немов іскри, творячи землю, воду й небо…» [1]. Фінський фольклор включає також пеані (lyyriset runot) — ліричні руни, заклинання (loitsut) та чарівні казки (satu). Центральним є також дослідження Юліуса Крона та Kaarle Krohn на основі карельсько-фінських рунічних пісень. «Калевала» не лише об'єднала фінську міфологію й легенди, а й стала фундаментом національного відродження, сформувала образи героїв і космогонічні уявлення, які увійшли до європейського культурного канону. Завдяки їй Фінляндію почали сприймати як країну давніх міфів і глибокої символічної культури [20].

У широкому науковому розумінні фольклор охоплює усну словесність, музику, обрядові практики, народні уявлення про світ і систему моральних норм. Він виступає своєрідним «культурним кодом», через який кожне покоління засвоює емоційний і ціннісний досвід свого народу. Саме тому дослідники підкреслюють, що фольклор є не лише мистецьким явищем, а й соціокультурним механізмом виховання, формування національної ідентичності та моральних орієнтирів [18].

Важливою складовою фольклору є народна міфологія. У фінській традиції особливе місце посідають тонтту – духи-охоронці осель і природних просторів. В українській міфології подібну роль виконують мавки, лісовики, хухи та інші духи природи. Через ці образи

народи передавали знання про навколишній світ, формували моральні норми та виховували повагу до природи.

Таким чином, література є не менш важливим складником культурної спадщини. В Україні вона стала одним із головних засобів формування національної свідомості. У Фінляндії аналогічну роль відіграли «Калевала», творчість Алексіса Ківі та Ейно Лейно [14].

Особливий внесок у світову літературну спадщину зробила Туве Янсон, створивши всесвіт мумі-тролів. Її твори поєднали елементи скандинавської міфології, філософські роздуми та гуманістичні цінності.

Фольклорна та літературна спадщина України й Фінляндії є важливими складниками національної ідентичності та культурної пам'яті. Проте духовний досвід народу виявляється й через музику. Музична культура України та Фінляндії є однією з найяскравіших площин, у яких проявляється унікальність національних традицій. Центральним символом фінської музичної традиції є кантеле – один із найдавніших струнних інструментів Європи. В українській культурі подібне значення має бандура, яка стала символом національної пам'яті, свободи та духовної незламності [6]. Окремої уваги заслуговують саамські музичні традиції, насамперед йойк — один із найдавніших вокальних жанрів Європи [10]. Подібно до українських дум, він виконував функцію збереження історичної пам'яті та передачі культурного досвіду між поколіннями [7].

Фінська музична культура багато в чому асоціюється з творчістю Яна Сібеліуса – композитора, який створив модерний образ Фінляндії в Європі. Водночас останніми роками у Фінляндії дедалі частіше звучить музика українських композиторів, зокрема Валентина Сильвестрова. Концерти української музики у Фінляндії демонструють взаємопроникнення традицій та розвиток культурного діалогу між двома країнами [4].

Фольклор обох народів не залишився ізольованим у минулому – він активно впливає на сучасну культуру. Українські автентичні пісні набули нового звучання у творчості гурту «Онука», що поєднують традиційний спів із електронними стилями, представляючи Україну на

міжнародних сценах. Подібні процеси відбуваються і в Фінляндії, де на основі рунічних мелодій розвивається жанр folk metal (зокрема гурти Korpiklaani, Ensiferum), що здобув популярність у Європі [9].

Отже, культурні традиції України та Фінляндії демонструють дві самобутні, але взаємодоповнювальні моделі розвитку національної культури. Попри різні історичні умови, обидва народи змогли зберегти власну культурну унікальність, перетворивши фольклор, літературу, музику на важливі чинники суспільної стійкості й духовного розвитку. Українська традиція зберігає емоційність, барвистість і драматизм, тоді як фінська — стриманість, міфологічну глибину та особливу поетику півночі. Водночас обидві країни успішно інтегрують власну культурну спадщину в сучасний європейський простір, зберігаючи її унікальність. Саме через збереження й популяризацію культурних традицій Україна та Фінляндія роблять вагомий внесок у розвиток європейської культури, утверджуючи принципи культурного різноманіття, історичної пам'яті та міжкультурного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Alasuutari P. The Rise and Fall of the Nordic Model. URL : https://www.researchgate.net/publication/283757997_The_Nordic_model_and_the_rise_and_fall_of_Nordic_cooperation.

2. Beck U. Ulrich Beck. Wikipedia: The Free Encyclopedia. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Ulrich_Beck.

3. Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність / авт. кол.: О.О. Рафальський (керівник), Я.С. Калакура (наук. ред.), О.Я. Калакура, М.Ф. Юрій; НАН України, Ін-т політ. і етнонац. досліджень ім. І.Ф. Кураса. Київ: [б. в.], 2022. 508с. ISBN 978-966-02-9883-5. URL : https://odnb.odessa.ua/vnn/book/15452.

4. Culture and traditions of Finland. *Visit Finland.* URL : https://www.visitfinland.com.

5. Денисюк Ж.З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. Київ : [б. в.], 2025. 309–315 с.

6. Finnish Music Heritage: народні інструменти та музичні практики. *Finland Toolbox.* URL : https://toolbox.finland.fi.
7. Історія України в європейському контексті. *Міністерство культури та інформаційної політики України.* URL : https://mkip.gov.ua.
8. Kalevala: фінський народний епос. *Українська бібліотечна асоціація*. URL : https://ula.org.ua.
9. Культура України, № 8, 2025. URL : https://nlu.org.ua/storage/inform_vlada/kultyra_8_2025.pdf.
10. Matti Kuusi [Електронний ресурс]. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Matti_Kuusi.
11. Mayerchyk M. Maria Mayerchyk. Wikipedia: The Free Encyclopedia. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Mayerchyk.
12. Міжкультурний діалог у Європі: значення культурної спадщини. *Рада Європи.* URL : https://www.coe.int/uk
13. Музичний фольклор України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. URL : https://www.imfew.org.ua.
14. Палласмаа J. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. 2024. 112 p.
15. Sihvo H. The Land of the North Star: An Introduction to Finnish Culture and History. 1999. P. 43–49.
16. Семенова О. Національно-культурна ідентичність українського суспільства у контексті сучасних гуманітарних викликівю *Українознавство.* Гуманітарні виклики XXI т. 2020. №2 (75). URL : http://journal.ndiu.org.ua/article/view/205608
17. Українська культура та європейська ідентичність. Український інститут. 2022. URL : https://ui.org.ua.
18. Українська література в європейському культурному просторі. ЛітАкцент. URL : http://litakcent.com.
19. Українські народні традиції та звичаї. Етнографічний портал «Родовід». URL : https://www.etnoua.com.
20. Фінляндія: культура та традиції. Міністерство закордонних справ України. URL : https://mfa.gov.ua.

21. Шевелєва М. Філарет Колесса: Пісня – невичерпний засіб пізнання народу. Український інтерес. 2026. 15 травня. URL : https://uain.press/blogs/filaret-kolessa-pisnya-nevicherpnij-zasib-piznannya-narodu-1296192

Олександр КРАВЧЕНКО
доктор культурології, професор
м. Харків

ЛОКАЛЬНА СУБ'ЄКТНІСТЬ ЯК СТРАТЕГІЯ: ДОСВІД ВОЄННОГО ХАРКОВА

У сучасній війні міський простір стає одним із вимірів протистояння, у якому руйнування матеріального середовища поєднується з трансформацією соціальних відносин і культурних орієнтирів. Концепції «урбанізації війни» С. Грехема [2], «урбіциду» М. Коварда [1], «вертикального суверенітету» Е. Вайцмана [5] та «ідентициду» С. Мехарга [4] розкривають різні аспекти проникнення воєнної логіки в цивільний простір. Проте вони переважно пояснюють, що війна робить із містом: руйнує його матеріальну структуру, змінює просторові режими та підважує культурну ідентичність. Натомість здатність самого міста відповідати на агресію та підтримувати власне існування залишається менш помітною.

Харківський досвід дає змогу переглянути цю оптику. Від перших днів повномасштабного вторгнення у 2022 році друге за величиною місто України, розташований поблизу лінії фронту, зазнавав регулярних обстрілів і втрачав інфраструктуру. Попри це, місто залишалося під контролем України, а міське життя тривало. Поряд із військовою обороною та функціонуванням критичної інфраструктури важливу роль відігравали практики самоорганізації, взаємодопомоги та культурного відтворення. Їхній аналіз дає змогу розглянути Харків крізь поняття локальної суб'єктності.

Локальна суб'єктність – це здатність міської спільноти діяти задля збереження й переоблаштування власного середовища, виходячи з локальних потреб і досвіду. Вона виявляється не стільки в усвідомленій колективній стратегії, скільки в сукупності конкретних дій, які обмежують можливість агресора визначати умови міського існування. Йдеться не про заперечення воєнної реальності, а про відмову визнавати її єдиним принципом організації життя. Ця

суб'єктність формувалася через практики, які поєднували тяглість довоєнного життя, трансформацію звичних дій і розрив із попередніми моделями поведінки. В екстремальних умовах війни тяглість, трансформацію та розрив варто розглядати не як послідовні етапи, а як одночасні вектори культурної динаміки. Такий підхід узгоджується з концепцією «структури відчуття» Р. Вільямса, у якій залишкове, домінантне й емерджентне перебувають у постійній взаємодії [6].

Одним із проявів локальної суб'єктності стало продовження звичних повсякденних занять попри воєнну загрозу. Навіть у підвалах і коридорах люди знаходили можливість доглядати за рослинами, читати, спілкуватися та піклуватися про тварин. Під обстрілами ці звичні дії допомагали зберігати зв'язок із життям, яке не зводиться до виживання. Це не було поверненням до довоєнної нормальності, а радше способом самостійно визначати хоча б частину власного повсякдення, не дозволяючи війні повністю підпорядкувати його собі. На рівні міської інфраструктури цю логіку втілювала праця комунальних служб. Концепція урбіциду трактує руйнування міста як атаку не лише на забудову, а й на самі умови міського життя [1]. Харківський досвід дає змогу поставити питання про те, як місто підтримує своє існування в умовах руйнування. Комунальники доглядали за зеленими зонами, лагодили лавки, прибирали скло після обстрілів і розбирали завали. Висаджування квітів у саду Шевченка та роботи в Центральному парку засвідчували, що турбота про міське середовище тривала навіть тоді, коли його звичне використання було порушене. Значення цих дій виходило за межі виконання службових обов'язків. Доглянута клумба не мала нагальної практичної цінності, проте засвідчувала відповідальність за місто та прагнення зберегти його як простір повсякденного життя. Отже, догляд підтримував міське життя не лише функціонально, а й символічно. Руйнівна логіка урбіциду не зникала, проте не визначала остаточно, яким буде місто.

Іншим проявом суб'єктності стала перебудова просторової топології міста. Е. Вайцман розглядає вертикальний вимір окупації як поширення контролю на поверхню, повітряний простір і підземелля [5]. У Харкові просторові функції різних рівнів міста вимушено змінилися:

верхні поверхи будинків стали особливо вразливими до обстрілів, тоді як підвали, паркінги й метро перетворилися на місця тривалого перебування та взаємодії. Простір переоблаштовували відповідно до нагальних потреб, без попереднього проєктування та єдиного плану. Таке освоєння міського середовища перегукується з концепцією «права на місто» А. Лефевра [3]: мешканці не просто користувалися наявним простором, а змінювали його функції відповідно до власних потреб. Художні акції студії Aza Nizi Maza, виступи Сергія Жадана та концерт у межах Kharkiv Music Fest «Концерт між вибухами» засвідчували, що, зокрема, станції метро могли бути не лише укриттями, а й місцями культурної комунікації та творчості. У цьому виявляється важлива особливість харківського досвіду: підземний простір став не заміною місту, а продовженням його соціальних і культурних функцій в умовах, коли звичні способи використання міського середовища були обмежені.

Символічний вимір суб'єктності пов'язаний із протидією ідентициду — стиранню культурних маркерів спільноти [4]. У Харкові ця протидія набувала двох форм: переозначення міського простору та усунення окремих символічних позначень. Пресовані плити, якими закривали вибиті вікна, ставали поверхнями для художньої рефлексії. Роботи Гамлета Зінківського, графіка Діни Чмуж із віршами українських поетів, «Патріотичні коти» та «Листи Сковороди» повертали пошкодженим фасадам комунікативну функцію, вписуючи досвід війни в локальний культурний контекст. Іншою практикою було зняття дорожніх покажчиків і назв населених пунктів, які могли полегшувати навігацію противника. В одному випадку місто ставало виразнішим для власної спільноти, в іншому — менш читабельним для ворога. Обидві практики змінювали способи сприйняття й використання міського простору. Отже, символічна суб'єктність виявлялася не лише у створенні культурних образів, а й у практичному регулюванні видимості та доступності простору.

Соціальний вимір суб'єктності формувався через горизонтальну солідарність і переосмислення належності до міської спільноти. Спільне перебування в укриттях, чергах за гуманітарною допомогою та біля магазинів зближувало людей, яких у довоєнному житті могли

розділяти майнові й статусні відмінності. Ці межі не зникли, проте більшого значення набували взаємодопомога, надійність і готовність діяти спільно. Водночас змінювалися критерії належності до спільноти: мова, ставлення до російської агресії та участь в обороні міста ставали маркерами розрізнення «своїх» і «чужих». Обсценна лексика могла виражати колективний гнів і слугувати неформальним сигналом солідарності. Перехід частини російськомовних харків'ян на українську засвідчував зміни культурного самовизначення. Ці процеси не були універсальними, проте вказували на переосмислення міської ідентичності під впливом спільного досвіду війни.

Самоорганізація спиралася також на сенсорну та цифрову інфраструктуру. За постійної загрози обстрілів здатність розрізняти звуки й оцінювати небезпеку ставала практичною навичкою, яку можна визначити як акустичну грамотність воєнного міста. Водночас Telegram-канали й чати під'їздів забезпечували обмін інформацією, координацію допомоги та підтримання локальних зв'язків. Ця система нагадувала Smart City, проте ґрунтувалася не на централізованому управлінні, а на горизонтальних мережах, локальних знаннях і взаємній відповідальності. Важливою складовою цифрової самоорганізації була й етика невидимості — свідоме обмеження поширення даних, які могли допомогти противнику коригувати вогонь. Отже, цифрова комунікація не лише забезпечувала обмін інформацією, а й формувала правила колективної поведінки.

Розглянуті практики не становили єдиного плану й не обов'язково усвідомлювалися як стратегія опору. Проте в сукупності вони забезпечували матеріальне, соціальне та культурне відтворення міста: повсякденні заняття зберігали зв'язок із довоєнним життям, комунальні служби дбали про міське середовище, освоєння підземного простору створювало нові форми співіснування, а символічні практики й цифрові мережі допомагали зберігати культурні орієнтири та координувати спільні дії.

Харківський досвід розширює оптику мілітарної урбаністики, зосереджену переважно на руйнівному впливі війни на міський простір. Він засвідчує, що місто не лише зазнає руйнувань і пристосовується до

загроз, а й виробляє практики, які перешкоджають повному підпорядкуванню повсякдення воєнній логіці. У цьому полягає аналітична цінність поняття локальної суб'єктності: воно дає змогу виявити, як повсякденні рішення та колективні дії забезпечують продовження міського життя за умов війни. Міська стійкість виявляється не лише у збереженні інфраструктури, а й у здатності спільноти підтримувати соціальні зв'язки, змінювати способи використання простору та відтворювати культурні смисли. Отже, Харків постає не тільки об'єктом воєнного впливу, а й активним соціокультурним середовищем, у якому спільнота продовжує формувати власне повсякдення попри нав'язані війною обмеження та визначає перспективи подальше існування міста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Coward M. *Urbicide: The Politics of Urban Destruction*. London : Routledge, 2009. 192 p.
2. Graham S. *Cities Under Siege: The New Military Urbanism*. London : Verso, 2010. 432 p.
3. Lefebvre H. *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos, 1968. 164 p.
4. Meharg S.J. *Identicide and Cultural Cleansing in Conflict*. Clementsport: Canadian Peacekeeping Press, 2009.
5. Weizman E. *Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation*. London : Verso, 2007. 352 p.
6. Williams R. *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford University Press, 1977. 224 p.

Михайло КРАСІКОВ
кандидат філологічних наук,
професор кафедри українознавства,
культурології та історії науки НТУ «ХПІ»,
провідний методист ООМЦКМ

ВАЛЕРІЙ РОМАНОВСЬКИЙ: НАРОДОЗНАВЧІ ВІЗІЇ

Валерій Станіславович Романовський (1976–2023) [1] був людиною міською, але всім серцем оберненою до традиційної народної культури. Якось він сказав матері, Євгенії Георгіївні, про свою мрію: «Зароблю гроші – куплю хату в селі, перевезу туди свою бібліотеку і буду богувать!». Але він був, як Мартін Іден, «не для грошей народжений», заробляти не вмів, та й не хотів витрачати на це дорогоцінний час, який можна витратити на пізнання нового. Обставини життя також не сприяли здійсненню його мрії: участь в АТО, а з перших днів повномасштабного вторгнення рашистів – захист зі зброєю в руках рідної землі.

Історик, пам'яткознавець, він глибоко вивчав традиції свого народу, був народознавцем у самому точному розумінні цього слова.

Прикметно, що Долі було завгодно, щоб остання наукова конференція, в якій Валерій Романовський взяв участь, була наша – «Традиційна культура в умовах глобалізації». Перебуваючи в лавах захисників України, прямо на «нулі», він вийшов на відеозв'язок, встиг сказати кілька речень – і зв'язок перервався. А невдовзі було смертельне поранення, кількамісячна непритомність і остання мандрівка – в Небуття.

Він любив наш «Домік», бував на численних заходах в Обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва і протягом багатьох років був неодмінним учасником наших щорічних наукових конференцій. Ні в якій іншій конференції він не брав участь із такою регулярністю. Виступав із доповідями, час від часу задавав питання доповідачам, залюбки спілкувався з колегами в перерві, а найважливіші для нього доповіді записував на маленький фотоапарат.

На щастя, ООМЦКМ завжди робив відеозаписи конференцій, публікував фоторепортажі – і завдяки ним ми можем наче наживо побачитися з нашим другом.

Євгенія Георгіївна Романовська згадувала, що в дитячі роки, побачивши гарненьку дівчинку в українському костюмі, він не так дивився на дівчинку, як на те вбрання: «Мамо, ти диви яка сорочка!». А як йому в дитинстві подобалося носити вишиванку! Є світлина, на якій він у першій в його житті вишиванці, і відчувається, як він пишається обновою. Мабуть, з цього починалося зацікавлення хлопця українською народною культурою.

Валерій вважав себе істориком-пам'яткознавцем, на звання етнолога не претендував, проте його пам'яткознавство охоплювало й традиційну культуру, отже етнологічна проблематика входила до кола наукових інтересів дослідника. А спрямованість конференції «Традиційна культура» «підштовхувала» вченого рухатися саме в цьому напрямку.

Судячи з назв його доповідей, не завжди можна здогадатися, що там є етнологічна складова, але направду вона завжди присутня. Наведемо назви його статей, опублікованих у збірниках конференції: «Топоніми та традиційний характер культурного середовища» (2012), «Мандрівники про культурну спадщину Слобожанщини» (2013), «Орнаментика пам'яток українського архітектурного модерну» (2014), «Оселя в родинних звичаях і обрядах Слобідської України» (2016), «Невидима природа мистецтва у світлі сковородинського новоплатонізму» (2017), «Українська освіта в Харкові в 1917–1919 роках» (2018), «Будинок Григорія Томицького в Харкові – пам'ятка українського архітектурного модерну (1913—1914 рр.» (2019), ««Український млинологічний журнал» та його пам'яткознавчий характер : відгук на другий випуск (2019 р.)» (2020), «Архетип Сонця та календарні звичаї й обряди українців» (2021) [2–10].

Не маючи змоги в короткій статті докладно проаналізувати ці розвідки, дозволимо собі лише кілька рефлексій з приводу деяких із них.

У статті 2012 року «Топоніми та традиційний характер

культурного середовища» вчений слушно зауважує, що «доцільним є цілісне збереження топонімії як системи, що розвивається історично, справляє вплив на свідомість і менталітет народу», саме тому топонімія Харкова має «нагадувати про охоплені сучасним мегаполісом малі населені пункти та історичні території» [2, с. 146]. Це писалося до хвилі перейменувань 2015 року та наступних масштабних змін топонімів в Україні. На жаль, у Харкові історичний підхід до процесу перейменування витримувався лише спорадично, безсистемно, часто порушувався під тиском чи то керівництва міста, чи то потужних лобістів, чи то не надто обізнаної з історією міста «громадськості». Як наслідок – маємо назви-пустишки на кшталт «Слобідський район», «Київський район». Слобідським міг бути названий будь-який район міста, бо історія краю взагалі починалася зі слобід, це надто загальна назва для конкретної місцевості, і вона ні про що. А назва Київський – це радянська спадщина, паралель до колишньої назви Московський район. Звісно, що нічого специфічно київського в Київському районі немає. А от специфічно харківське є, і назва «Нагірний район» була би доречна, бо враховує особливості ландшафту, що не пройшло повз увагу харківців ще 200 років тому, бо саме так у народі, а пізніше і в документах називали цю місцевість. Докладніше про цю проблему – у наших розвідках [11–12].

У статті 2013 року «Мандрівники про культурну спадщину Слобожанщини» автор пише про враження, яке справила Слобідська Україна на письменника, сенатора і члена Російської академії Павла Сумарокова, який побував тут у 1802 році: «Колоритна Слобожанщина відразу здалася урядовцю «межею імперії», в'їздом в іншу державу, де «поселяне с обритыми головами», «иные лица, иные обыкновения, иное на хозяевах одеяние, иное устройство и иной язык»» [3, с. 192–193]. Серед іншого мандрівник згадує охайні веселенькі мазанки в слободі Липці. Цікаво, що наприкінці XIX століття в цій же місцевості, поблизу с. Липці, в селах Веселе та Нескучне, які, до речі, відносилися до Білгородського повіту Курської губернії, побуває підлітком майбутній титан «Срібного століття», художник та мистецтвознавець Олександр Бенуа, і теж відзначить у своїх спогадах, написаних на схилі віку, і

акуратні мазанки, такий контраст після російських «изб», і садочки, квіточки коло хат замість російського безладу, і іншу архітектуру храмів, і інші типи облич, і резюмує свої враження так: «…Ярко белели хаты с их приветливими квадратными оконцами. Своеобразную живописность придавали всюду торчавшие по холмам ветряные мельницы. Всё это дышало благодатью и несравненно большей культурностью (почти что заграницей), нежели всё то, что я видел в окрестных с Петербургом деревушках и только что на своем пути из окон вагона» [13]. Як же актуально звучить фраза про «закордонність», особливо для тих, хто ще носиться з думкою про «один народ»! Знаменно, що Бенуа в своїх спогадах називає цей край не інакше як «Україна», хоча формально це була територія начебто ординарної російської губернії.

Важливою є праця «Орнаментика пам'яток українського архітектурного модерну», де автор ретельно аналізує специфіку орнаментики споруд початку ХХ століття в стилі українського модерну, причому зупиняється на регіональних особливостях цього напрямку. Говорячи про архітектурну творчість В.Г. Кричевського і розробку ним елементів оздоблення фасадів в українському народному стилі, В. Романовський наводить малознаний факт: «Стилізоване зображення квітки з трикутників за радянських часів стане відомим як цвіт каштана на гербі міста» [4, с. 250].

Надзвичайно цінними є фотоілюстрації до статті. Автор подає дві свої світлини фрагменту фасаду колишнього прибуткового будинку Попова на вулиці Полтавський шлях, 46 (архітектор С.П. Тимошенко). На фото 2009 року ми бачимо по боках балкону улюблені тимошенківські променисті восьмикутники – солярні знаки, які зустрічаються на кількох його спорудах у стилі українського архітектурного модерну (недарма саме цей знак як маркер архітектурної творчості визначного майстра був використаний на меморіальній дошці, присвяченій С. Тимошенку). На фото 2014 року їх вже нема. Будинок є визначною пам'яткою архітектури, і в мирному майбутньому автентичність його орнаментики має бути відновлена – і саме завдяки уважності Валерія Романовського ми знаємо, яким був

первісний вигляд фасаду, і в пам'ять про нього маємо наполягати, щоб були відтворені елементи, втрачені внаслідок варварського ремонту.

Логічним продовженням дослідження 2014 року стала розвідка «Будинок Григорія Томицького в Харкові – пам'ятка українського архітектурного модерну (1913–1914 рр.». Цінність цієї розвідки полягає в докладному аналізі історії спорудження будинку і характеристиці його стильових ознак, а також у наданні низки світлин екстер'єру та інтер'єру (мало кому пощастило побувати всередині будинку, і ці фото були відкриттям майже для всіх). Сьогодні цей шедевр Сергія Тимошенка відділений решіткою і фактично неприступний для шанувальних архітектури, хоча з одного ракурсу його роздивитися можна.

Безперечною заслугою автора є уточнення хронології будівництва пам'ятки. У статті вперше опубліковані відомості про Томицьких, українських міщан-торгівців, замовників будинку в національному стилі. Багато про що говорить наведений дослідником факт, що базується на свідоцтві О.О. Ніколаєва: «Томицький зберіг біля двох десятків малюнків Васильківського (ймовірно, в модерновій кам'яниці на Мордвиновському провулку)» [8, с. 269].

На момент обстеження будинку частина його була напівваварійною, що фахово було описано автором, який з болем зауважив наприкінці розвідки: «Зацікавлений читач, очевидно, вже зробив найдошкульніший висновок самостійно: система охорони культурної спадщини в Харкові недієва» [8, с. 276]. На жаль, на сьогодні ситуація не змінилася.

Читаючи розвідку «Оселя в родинних звичаях і обрядах Слобідської України», звертаємо увагу на рідкісне джерело, яке зазвичай не фігурує в дослідженнях українських етнологів XX–XXI століть. В. Романовський посилається на 1 том монографії філолога та історика, який працював на Сумщині, Миколи Михайловича Гальковського (1868 – після 1933) «Борьба христианства с остатками язычества Древней Руси» (Харьков: Епархиальная типография, 1916. 376 с.). Гальковський, аналізуючи слобожанські записи, зроблені наприкінці XIX століття, «уважав, що батьки-небіжчики тотожні в

народному світогляді з домовиком. У селі Янків Ріг Охтирського повіту на заговини ввечері розстилали на столі овчину вовною догори й на неї ставили страву. <...> Овчина, на думку автора, нагадує косматого домовика, бо в Микольському на Старобільщині голий домовик у чистий четвер передвіщає бідність і навпаки» [5, с. 226].

Це дуже цінне нагадування про ще одне використання овчини в обрядовості. Воно є цінним доповненням до широко відомих інших обрядових ситуацій: кожух вовною назовні слобожане прив'язували до сволока перед тим як здіймати на стіни – це робилося, аби хата була теплою і в хаті був достаток; на кожух вовною назовні садовлять і зараз малюка, коли в 1 рік відзначають пострижини – аби був багатий; за весільним столом молодята мають сидіти на вивернутому кожусі з тієї ж причини; мати виходить зустрічати і обсипати молодих теж у кожусі вовною назовні, ніби транслюючи їм ідею родинного тепла і заможності, тощо.

Батьки-небіжчики дійсно асоціювалися з домовиком, проте розстелена на столі овчина радше пов'язана не з духом дому, а з більш давніми уявленнями про заможність, які відбилися у наведених вище звичаях. Що ж до «косматого домовика», то в десятках наших записів від літніх жінок про те, як їх «душив домовий», ще жодного разу не трапилася розповідь, в якій зазначалося б про те, що рука у нього була гола – навпаки, інформантки зауважували, що вона була «вся в шерсті», звідки, до речі, походить відомий вислів «у нього там мохната лапа», в сенсі «у нього є блат».

У роботі «Архетип Сонця та календарні звичаї й обряди українців» Валерій цікаво полемізує з відомим етнографом Віктором Петровим, зазначаючи, що той «пристав на думку, що українські космогонічні міти за походженням не народні, але продовжили гностичні й манихейські концепції Елліністичної доби через апокрифічну та богомильську літературу Середньовіччя, є поєднанням запозичень із казковими мотивами. <...> Викликає згоду, що в народних уявленнях переплелися різні впливи. Проте абсолютизація запозичень є хибною. … Підсумкова формула «мітологема після філософеми» сонця (в сенсі цілковитої вторинности українських народних вірувань щодо

візантійських узірців) є надуманою» [10, с. 226–227]. З цим не можна не погодитися, адже філософія – значно пізніше явище, ніж міт. Варто лише мати на увазі, що українська міфологія – це суцільне «мінне поле»: не всі джерела є надійними, багато з них ще потребують перевірки, а наявність безлічі фантазійних авторських образів, які видаються за «українську народну міфологію» створює картину, далеку від реальності.

Темою його останньої доповіді, яку він так і не виголосив і не оформив у вигляді статті, було: «Хатні обереги українського села на Чугуївщині в зоні зіткнення Сил оборони України з москалями». Якщо малися на увазі якісь нові обереги, що з'явилися вже з початком повномасштабної війни, то в Харкові в 2022 році й пізніше ми помічали, особливо в приватному секторі (на Заїківці, Москалівці, Основі) виставлені в вікні невеликі ікони (переважно образ Богородиці з немовлям) – зазвичай ікони розміщуються в святому куті і не виставляються на показ. До вікна часто зараз прикріплюється паперова іконка розміром із поштову листівку чи трохи більше, вочевидь, із захисною метою. У Циркунах у 2023 році ми почули дивне повір'я: залишки ворожого металу, які влучили у хату чи на подвір'я, треба зібрати і залишити на видному місці на подвір'ї – ці носії смерті відтепер мають відганяти смерть від оселі [докладніше: 14, с. 10–11]. Чимало й авторських апотропеїв як для людей, так і для приміщень з'явилося за роки війни. Наприклад, один харківський митець придумав свій оберіг – фігурку, яка нагадує і людину, і хрест, і прикріпив її на деяких спорудах – музеях (зокрема на дворовій частині Літмузею), театрах тощо.

Людина Науки, Валерій Романовський залишився нею до останнього, а слобожанським етнологам він лишив загадку: які ж незвичні обереги оселі він побачив у перервах між боями на Чугуївщині?

ЛІТЕРАТУРА

1. Красіков М.М. Козак Невмирака і його невмирущі праці. Пам'яті Валерія Романовського. *Культурна спадщина*

Слобожанщини. Збірка наукових статей. Число 52. Харків : Курсор, 2023. С. 5–29. URL : https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/74358 (дата звернення: 3.06.2026).

2. Романовський В.С. Топоніми та традиційний характер культурного середовища. *Традиційна культура в умовах глобалізації: культурна ідентифікація та інформаційне суспільство*. Матеріали наук.-практ. конф., 18–19 травня 2012 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2012. С. 145–147.

3. Романовський В.С. Мандрівники про культурну спадщину Слобожанщини. *Традиційна культура в умовах глобалізації: регіональні особливості та розвиток туризму*. Матеріали наук.-практ. конф., 24–25 травня 2013 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2013. С. 89–198.

4. Романовський В.С. Орнаментика пам'яток українського архітектурного модерну // Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі : матеріали наук.-практ. конф., 22–23 серпня 2014 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. – Харків, 2014. С. 246–254.

5. Романовський В.С. Оселя в родинних звичаях і обрядах Слобідської України. *Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь.:* Матеріали наук.-практ. конф., 20–21 травня 2016 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. – Харків, 2016. – С. 219–230.

6. Романовський В.С. Невидима природа мистецтва у світлі Сковородинського новоплатонізму. *Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини*. Матеріали наук.-практ. конф., 23–24 червня 2017 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2017. С. 236–249.

7. Романовський В.С. Українська освіта в Харкові в 1917–1919 роках. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій* : матеріали

наук.-практ. конф., 22–23 червня 2018 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2018. С. 337–348.

8. Романовський В.С. Будинок Григорія Томицького в Харкові – пам'ятка українського архітектурного модерну (1913–1914 рр.). *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації*. Матеріали наук.-практ. конф., 21–22 червня 2019 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2019. С. 266–278.

9. Романовський В.С. «Український млинологічний журнал» та його пам'яткознавчий характер: відгук на второй випуск (2019 р.) *Традиційна культура в умовах глобалізації: нові виклики та світові тренди.* Матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 18–19 вересня 2020 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. – Харків, 2020. С. 198–212.

10. Романовськи В.С. Архетип сонця та календарні звичаї й обряди українців. *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування.* Матеріали наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 25–26 червня 2021 р. / Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. – Харків, 2021. С. 221–230.

11. Красіков М.М. Деісторізація як сучасна проблема українського суспільства. *Розвиток сучасного українського суспільства у соціологічному вимірі* . Матеріали 9-ї Міжнар. наук.-практ. конф., 25 листопада 2022 р. Харків, 2023. С. 22–26.

12. Красіков М.М. Харківські перейменування 2024 року: краєзнавчі рефлексії. *Тези доповідей учасників XXVIII Міжнародної конференції «Слобожанські читання».* Харків: Курсор, 2024. С. 69–71.

13. Нескучне: зустріч через століття: кн.-альбом / упоряд. М.М. Красіков, Н.Ю. Саліна. Харків : Золоті сторінки, 2015. 204 с.

14. Красіков М.М. Надходження 2022–2024 років до етнографічного музею «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича НТУ «ХПІ» як дзеркало часу. XIII–XIV. *Луньовські читання.* Харків, 2025. Вип. 8. С. 10–19.

Аліна КРИШТАЛЬ
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін
Національного університету
цивільного захисту України

Катерина КАЛЮЖНА
здобувач вищої освіти
Національного університету
цивільного захисту України
м. Черкаси

ПСИХОЛОГІЧНЕ РОЗВАНТАЖЕННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У сучасних умовах розвитку суспільства проблема психологічного благополуччя молоді набуває особливої актуальності. Постійне інформаційне навантаження, навчальні труднощі, соціальні виклики та, зокрема, вплив кризових ситуацій і воєнних подій спричиняють зростання рівня тривожності, емоційного напруження та стресу серед молодого покоління. У зв'язку з цим виникає потреба у пошуку доступних і ефективних способів психологічного розвантаження, зокрема засоби художньої літератури мають потенціал, що потребує додаткового висвітлення.

Мета дослідження – визначити вплив художньої літератури на психологічне розвантаження молоді.

Одним із таких засобів виступає художня література, яка має значний терапевтичний потенціал. Вона здатна впливати на емоційну, когнітивну та особистісну сфери людини, сприяючи гармонізації внутрішнього стану.

Науковці зазначають, що література є важливим інструментом психологічного зцілення, оскільки через образи, сюжети та персонажів людина може осмислювати власні переживання та знаходити способи подолання життєвих труднощів [1].

Важливим аспектом є явище бібліотерапії – використання читання як методу психологічної підтримки.

Художні твори викликають емоційний відгук, сприяють розвитку емпатії та дозволяють читачеві пережити так званий катарсис емоційне очищення. Завдяки цьому відбувається зниження рівня стресу та напруження, а також формування більш стійкого психоемоційного стану [2].

Крім того, художня література виконує рекреаційну функцію, тобто сприяє відновленню психологічних ресурсів. Наративні види мистецтва, до яких належить література, допомагають людині відволіктися від реальних проблем, переключити увагу та відчути емоційне полегшення [3]. Це особливо важливо для молоді, яка перебуває на етапі формування особистості та часто гостро реагує на зовнішні стресори.

Ще одним важливим аспектом впливу художньої літератури є розвиток емоційного інтелекту. Читання сприяє кращому розумінню власних емоцій та емоцій інших людей, формує навички співпереживання та саморефлексії. У результаті це позитивно впливає на психологічну стійкість та здатність адаптуватися до складних життєвих ситуацій [4; 5].

Разом із тим, у сучасному цифровому середовищі спостерігається зниження інтересу молоді до читання художньої літератури. Соціальні мережі, відеоконтент та швидкі форми отримання інформації витісняють традиційне читання, що обмежує використання літератури як ресурсу психологічної підтримки. Це зумовлює необхідність популяризації читання як ефективного способу емоційного розвантаження.

Художня література є доступним і дієвим засобом психологічного розвантаження молоді. Вона сприяє зниженню рівня стресу, розвитку емоційного інтелекту, формуванню емпатії та підтримці психоемоційного благополуччя. Подальші дослідження у цьому напрямі дозволять глибше розкрити потенціал літератури як інструменту психологічної допомоги та впровадити її в практику роботи з молоддю.

Отже, на основі проведеного дослідження можемо зробити висновок, що художня література відіграє важливу роль у процесі психологічного розвантаження молоді. Вона сприяє зниженню рівня стресу, допомагає впоратися з емоційним напруженням та забезпечує можливість тимчасового відволікання від повсякденних проблем. Через переживання сюжетів і співпереживання героям відбувається емоційне розвантаження та внутрішнє очищення.

Крім того, читання художніх творів сприяє розвитку емоційного інтелекту, формує здатність до саморефлексії та підвищує рівень психологічної стійкості. Зазначене особливо важливе для молоді, яка перебуває на етапі активного особистісного становлення. Водночас зниження інтересу до читання в умовах цифровізації суспільства потребує активної популяризації художньої літератури як доступного та ефективного засобу підтримки психічного здоров'я. Таким чином, використання художньої літератури є перспективним напрямом у сфері психологічного супроводу молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шилова О. Особливості ставлення молоді до читання художньої літератури. URL : https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/11016/1/Шилова_Особливості%20ставлення.pdf
2. Психологічні аспекти впливу читання на особистість https://journal.kdpu.edu.ua/psychology/uk/ article/view/7450
3. Бібліотерапія як засіб психологічної допомоги. URL : https://oth.nlu.org.ua/?p=9737
4. Бібліотека як простір психологічної підтримки. URL : https://zounb.zp.ua/resourse/zaporizkyy-kray/zaporizhzhya-bibliotechne/fahova-osvita/biblioteka-prostir-psihologichnoi-dopomogi
5. Психологічне розвантаження здобувачів освіти. URL : https://cpotd.kiev.ua/психологічне-розвантаження-здобувач

Марина КУРИН
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВІ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Українська культура має багату мистецьку спадщину, яка формувалася протягом багатьох поколінь. Народні пісні, казки, орнаменти, декоративний розпис, кераміка, писанки та народні іграшки відображають традиції, побут і уявлення українського народу про красу. Знайомство дітей дошкільного віку з такими культурними надбаннями важливе не лише для їхнього ознайомлення з національною культурою, а й для розвитку художнього сприймання, уяви та власної творчості. Це відповідає завданням сучасної дошкільної освіти, у якій мистецько-творча компетентність визначена одним із напрямів розвитку дитини [1].

Мистецько-творча компетентність формується у процесі безпосередньої взаємодії дитини з мистецтвом. Дошкільник не тільки розглядає або слухає художні твори, а й намагається передати свої враження через малювання, ліплення, аплікацію, музику, театралізовану діяльність та інші види творчості. Тому народне мистецтво може стати важливою частиною такого досвіду, адже воно дає дитині конкретні образи, кольори, форми, орнаменти й сюжети, які можна використовувати у власній діяльності [2].

Особливе місце серед засобів народного мистецтва посідає декоративне мистецтво. Петриківський розпис, писанкарство, косівська кераміка, народна іграшка мають характерні художні ознаки, які доступні для сприймання дошкільників. Наприклад, під час ознайомлення з Петриківським розписом діти можуть звертати увагу на рослинні елементи, поєднання кольорів, ритм та розташування деталей. Під час роботи з орнаментами писанок помічати повторення елементів,

симетрію та різноманітність візерунків. Такі спостереження можуть переходити у створення власних композицій.

Важливо, щоб дитина не просто повторювала запропонований дорослим зразок. Народне мистецтво має давати поштовх до власної творчості. Дитина може взяти знайомий елемент орнаменту, форму чи поєднання кольорів і використати їх по-своєму. Саме така робота дає можливість виявити власний задум, вибрати матеріали та спосіб виконання. Дослідження декоративної діяльності дошкільників засобами творів декоративно-прикладного мистецтва рідного краю також звертають увагу на зв'язок ознайомлення з культурною спадщиною та розвитком дитячої творчості [3].

Не менш цікавим для дітей є звернення до народної іграшки. Вона може бути не тільки предметом для розглядання, а й основою для різних видів діяльності: ліплення, аплікації, малювання, створення власної іграшки. Через народну іграшку дитина знайомиться з традиційними образами та водночас отримує можливість створити власний образ. Подібне поєднання пізнання і творчості допомагає зробити знайомство з культурою більш зрозумілим і близьким дошкільнику.

Національні традиції можна поєднувати і з іншими видами мистецтва. Наприклад, після слухання народної казки діти можуть створити ілюстрації до неї, зліпити її персонажів або розіграти окремий епізод. Народна пісня може стати основою для музично-рухової діяльності, а знайомство з орнаментами для малювання чи аплікації. Так дитина отримує можливість сприйняти один культурний образ по-різному та передати власне ставлення до нього [2].

Значну роль у цьому процесі відіграє педагог. Його завдання полягає не лише в тому, щоб розповісти дітям про певний вид народного мистецтва, а й допомогти побачити його художні особливості: кольори, форми, лінії, ритм, характер образів. Після такого ознайомлення важливо надати дитині можливість самостійно використати отримані враження. Підтримка власних ідей дошкільника сприяє розвитку його творчої ініціативи та інтересу до мистецької діяльності.

Отже, народне мистецтво має значні можливості для формування мистецько-творчої компетентності дітей дошкільного віку. Воно допомагає поєднати знайомство з культурною спадщиною з реальною творчою діяльністю дитини. Найбільшу цінність має не механічне відтворення народних зразків, а їх осмислення та використання у власній творчості. Саме тому національні традиції можуть стати для дошкільника не лише способом пізнання культури свого народу, а й джерелом власних художніх задумів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лобова О.В., Шинкаренко М.О. Зміст і структура мистецько-творчої компетентності дітей дошкільного віку. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2024. № 9. С. 10–15.
2. Микуліна А.К. Національний характер декоративної діяльності дошкільників засобами творів декоративно-прикладного мистецтва рідного краю. *Педагогічна інноватика: сучасність та перспективи*. 2025. № 9.
3. Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти (Державного стандарту дошкільної освіти) : наказ Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33. Київ, 2021.

Юрій ЛОШКОВ
доктор мистецтвознавства
професор кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури

ІНОНАЦІОНАЛЬНІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА МУЗИЧНА ПРАКТИКА ХАРКОВА МЕЖІ XIX–XX СТ.

Принаймні з XIX ст. Харків мав статус одного з провідних українських культурних центрів, підґрунтям чого було активне формування міської інфраструктури. Рушійною силою цього процесу протягом XVIII ст. виступало губернське дворянство, для котрого Харків був комунікативним центром. Зокрема, завдяки коштам, зібраним В. Каразіним серед представників цього середовища в 1804 р. було позитивно вирішено питання щодо створення в Харкові університету, що стало потужним поштовхом для формування розгалуженої освітньої системи, яка з XIX ст. забезпечувала місту значний контингент учнівської молоді різних національностей.

Із початку XIX ст., завдяки акумулюванню в Харкові ярмарків, місто стає визначальним торгівельним центром, що сприяє формуванню потужного купецького середовища, яке, поряд із дворянством, як фінансовий стимул, суттєво впливало, і на розвинення інфраструктури, і на культурний ландшафт Харкова. Такий соціокультурний ареал зумовив основні сфери музичної практики в Харкові: комерційна концертна естрада, освітнє середовище, де публічні заходи відбувалися на благодійно-просвітній основі, та розважальні заклади. В цих сферах здійснювалася активна музична практика Харкова на межі XIX–XX ст., про що інформувала тогочасна місцева преса.

Найменше інформації залишилося стосовно музичної практики в розважальних закладах, оскільки в газетах друкувалася лише реклама цих закладів, де зазначалися лише учасники естрадних програм. Національні народні інструменти привертали увагу відвідувачів розважальних закладів, перш за все, як екзотичне знаряддя для

відтворення музики. Так, восени 1898 р. в розважальній програмі ресторану «Ельдорадо» виступала угорська капела «Гайда» [7]; в грудні 1900 р. в розважальних закладах Харкова одночасно грали румунські оркестри: один під керівництвом скрипаля Георгіо, інший – із Бухаресту, в національних костюмах під керівництвом Жоржа Станеско [9]. Окрім музичних колективів, інструментарій застосовувався й солістами: в 1900 р. в заміській концертній залі «Мавританія» виступала «відома тамбуринистка пані Огай» [8], а в 1913 р. в сінематографі «Дзеркало життя» виступала естрадна артистка Галіма, яка співала, грала на окарині та флейті й виконувала національні алжирські танки [3].

Час від часу народно-інструментальні колективи виступали на комерційній концертній естраді. Зокрема, в 1889 р. в Харкові виступав оркестр із Тіфлісу (нині – Тбілісі, Грузія) з 20 музикантів – співаків (татарських і вірменських) та виконавців на кавказьких народних інструментах, серед яких згадувалися: струнно-щипкові (тарі, чонгурі), дерев'яний духовий інструмент дудук, струнно-смичковий інструмент чианурі та ударний інструмент дипліпіто [13].

У квітні 1892 р. в залі Дворянського зібрання «Східний вечір» влаштовував оркестр грузинської музики Гурійського сільськогосподарського товариства під керівництвом соло-корнетиста Луарсаба Кешелави. В рецензії на той концерт зазначалося, що виконавці були в національних костюмах, а програму оркестру з 15 музикантів складали, здебільшого, рапсодії та попурі з менгрельських, грузинських, гурійських і вірменських мотивів; Л. Кешелава разом зі своїм братом на корнетах виконали дует «Гірські співаки». Наприкінці заходу учасниками оркестру були виконані національні танці (лезгинка, перхулі, хорумі та ін.) зі співом і під акомпанемент «туземної музики», що привело публіку в захват: кожний танок, за її бажанням, виконувався кілька разів [14].

Восени 1896 р. у Харкові виступали балканські «тамбурицькі оркестри». У вересні в оперному театрі відбувся концерт тамбурицького оркестру хорватських студентів під керівництвом доктора медицина Ю. Джентилиці. До того колектив здійснив

артистичне турне Європою, де «звернув на себе увагу, як оригінальністю виконуваних творів, здебільшого, хорватських народних пісень і танців, так і стрункістю й витриманістю виконання». Оркестрантами були хорватські студенти Віденського університету. Інструментальний склад колективу з 16 музикантів налічував два теситурні різновиди народного струнно-щипкового інструменту – тамбурриці. Інструменти високої теситури – бісерниці – виконували мелодійну функцію, а інструменти низької теситури – берде – здійснювали акомпанемент. Репертуар колективу складали, окрім творів хорватського композитора І. Зайца, народні пісні. Відзначалося, що диригент Ю. Джентилиця сам чудово солірував, тобто грав на тамбурриці, та вміло керував оркестром [2].

У листопаді того року в театрі Комерційного клубу грав «у національних костюмах відомий сербсько-слов'янський концертний тамбурицький оркестр товариства «Златибор» під керівництвом Г.П. Павловича-Лаудана» [4].

Важливою складовою народно-інструментальної музичної практики в Харкові були публічні благодійні заходи, які організовувалися та проводилися в освітньому середовищі. Так, Харківський університет з часів свого заснування славився культурно-просвітньою діяльністю, будучи до середини XIX ст. центром музичного життя міста. Серед різноманітних публічних заходів були вечори на користь малозабезпечених представників земляцтв, які складали студенти закладу – вихідці з різних регіонів.

Зокрема, охоче відвідувалися харківцями так звані «Кавказькі вечори». Якщо програма заходів інших земляцтв складалася, здебільшого, з виступів запрошених професійних музикантів та артистів драматичних, оперних чи опереткових труп, які перебували в необхідний час у місті, то в «Кавказьких вечорах» обов'язково виступали кавказькі студенти університету, виконуючи національні пісні й танці під акомпанемент народних інструментів.

Так, 30.11.1896 р. у кавказькому вечорі, окрім концертної програми за участі оперних і драматичних артистів та аматорського хору під керівництвом І. Туровєрова, ставилися «живі картини» з

кавказького життя та виконувалися національні танці лезгинка й кінтаурі під акомпанемент «оригінальної туземної музики» [5]. А в такому ж вечорі наступного року під акомпанемент тару співав «кавказькі мотиви» князь Б. [6].

Традиція проведення таких благодійних вечорів зберігалася в харківському університеті і в 1910-ті рр. Зокрема, преса повідомляла про «Грузинський вечір», який відбувся в лютому 1914 р. у театрі Комерційного клубу. Розпочався захід оперетою К. Міллекера «Жебрак-студент», а потім відбувся дивертисмент, де, окрім виступів професійних акторів, звучала національна музика у виконанні на грузинських інструментах та виконувалися кінтаурі й лезгинка [12].

У 1910-і рр. подібні заходи проводилися під егідою національних організацій, які на той час досить активно поширювалися в Харкові. Зокрема, в лютому 1913 р. у залі Зібрання прикажчиків проводився вірменський вечір, програму якого складали постановка комедії Г. Сундукяна «І так далі» та концертне відділення, де чоловічій і жіночій хори під керівництвом Оттарова співали народні пісні, пані Вердіян і пан Мелік-Вартазарянц виконували національні танки, народну музику грав східний студентський оркестр на чолі з «істинним віртуозом на тарі» Вердіяном [10]. Можливо, той же «східний оркестр з національних інструментів» брав участь у благодійному заході 14.12.1913 р. в театрі Комерційного клубу на користь вірменської церкви в Харкові, акомпануючи, зокрема виконанню паном Маміконом «лезгинки з шаблями та шпагами» [11]. Наприкінці травня 1916 р. під час гуляння, влаштованого харківською благодійною установою за підтримки національних організацій міста в Університетському саду, поряд з іншими аматорськими колективами Харкова, грав національний азербайджанський оркестр [1].

Отже, на межі XIX–XX ст. у музичній практиці Харкова, яка здійснювалася на комерційній концертній естраді, в освітньому середовищі на благодійно-просвітніх засадах та розважальних закладах, помітну роль відігравало виконавство на іноземних народних інструментах, перш за все, кавказьких і балканських.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гулянье в Университетском саду. *Южный край*. 1916. 31 мая.
2. Местная хроника. *Южный край*. 1896. 7 сентября.
3. Реклама. *Утро*. 1913. 3 ноября.
4. Реклама. *Южный край*. 1896. 6 ноября.
5. Реклама. *Южный край*. 1896. 29 ноября.
6. Реклама. *Южный край*. 1897. 20 ноября.
7. Реклама. *Южный край*. 1898. 17 октября.
8. Реклама. *Южный край*. 1900. 7 октября.
9. Реклама. *Южный край*. 1900. 14 декабря.
10. Театр и искусство. *Утро*. 1913. 24 февраля.
11. Театр и искусство. *Утро*. 1913. 14 декабря.
12. Театр и искусство. *Утро*. 1914. 2 февраля.
13. Театр и музыка. *Южный край*. 1889. 28 февраля.
14. Театр и музыка. *Южный край*. 1892. 18 апреля.

Лариса НОВИКОВА
доцент кафедри
інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського,
член національної Спілки композиторів України

ПАТЕРНИ БУТТЯ І ВЕКТОРИ ТРАНСФОРМАЦІЙ У КОБЗАРСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ ХХ СТОРІЧЧЯ

Бачення проблеми традиційного виконавства крізь призму категорії патернів – зміни модусів соціального середовища – дозволяє сконструювати аналітичну модель трансформації кобзарського виконавства ХХ ст. від старосвітського побутування до багатовекторних форм сценічного музикування.

Отже, кобзарське виконавство, з часів свого виникнення, повстало як феномен, для якого моральні принципи, етичні норми, традиції були не менш значущим, ніж майстерне володіння інструментом і спів проникливих мелоречитацій.

Особливу касту неперевершених віртуозів являла собою Харківська кобзарська школа, представники якої обстоювали засади духовного служіння людям і несли сліпецтво, як карб Богообраності і посередництва між світом Сакральним і профанним.

Сліпецька традиція Слобідчини заманіфестувала харківську, («зінківську») виконавську школу, яка найкращим чином уособила манеру Співогри, а саме, спосіб музикування, коли бандура притулялась до серця**,** щоб напрям звуку інструменту та голосу був один і той самий.

Найкращі бандуристи минулого: Петро Древченко, І. Кучугура – Кучеренко, Степан Пасюга, Гнат Гончаренко грали цим способом і належали саме до харківської школи.

Г. Гончаренко (з Вільшан) був чи не найяскравішим представником кобзарської школи Слобідчини, який заховував стародавню трацицію і майстерністю якого захоплювались сучасники:

«На запитання відповідає коротко, але слушно, – зазначав Є. Крист, – дуже нагадує бандуриста давніх часів» Саме ця важлива риса виділяла Гончаренка із загалу кобзарів, він послідовно дотримувався цих правил і вважав традиційних музикантів носіями високих ідей і віртуозної майстерності. Зауважимо, що перекладі з латини virtus – це феномен доблесті, яка була важелем перемоги і не мислилась без чеснот достоїнства. Такого ж ґатунку норм буття дотримувались і незрячі співці, прийнявши в 1775 році «Вустинські статути», – світоглядні норми репертуару і правил поведінки – патернів, свого роду соціальних і культурних кодів, які дозволяли протягом тривалого часу консервувати традицію. Незрячі герої народних легенд виступали *індикаторами* морального стану суспільства, перетворювали реальні історичні події і персонажів дум на універсальні архетипи.

Разом із тим соціальне тло початку ХХ сторіччя становило суттєвий контраст, а подалі і конфлікт суспільства і сліпої співоцької братії. Так в нарисі до XII Археологічного з'їзду 1902 р. Є. Кріст писав, що до бандуристів «добре ставилися прості люди і благородні, а багаті і «піджачники» не подають, гонють з двору і називають ледачими. «Что въ особенности печально – это полное равнодушіе богатыхъ мужиковъ къ прогрессу» (Крист, 1902).Менше замовляли історичні думи, наприклад про славетного Івана Сірка, а побутові – «Про Удову» існували в репертуарі майже всіх кобзарів.

Отже, період із ХІХ-го до початку ХХ-го сторіч дослідники характеризують, як стан маргіналізації. Молоді кобзарі, нехтували законами сліпенької братії, враховували мирські смаки на свою користь. Відбулась зміна патернів, не тільки норм поведінки, а і деградація репертуару на догоду смаків спільноти. 19-річний кобзар Павло Каліберга вже взагалі не знав дум, хоча добре володів інструментом, виконував «Камаринську», «Ах ви, сени», співав куплети на кшталт: «А я милаю, харошаю хвачу по уху калошаю» (Крист, 1902, 11). Така соціальна ситуація була результатом трансформацій соціуму попередніх років, (зокрема, як реформ 1861 р. ,так і Столипінських змін українського села на межі ХІХ–ХХ сторіч), що дало підстави Ф. Колессі констатувати згасання рівня традиційного кобзарського

музикування на початку XX століття. Тим не менш, до традиційних векторів кобзарського виконавства можна віднести і молодшого сучасника Г. Гончаренка – І. Кучугуру-Кучеренка**,** репертуар якого містив не менше 5 дум, 500 пісень, інструментальних награшів, де він міг продемонструвати своє віртуозне володіння інструментом, перейняв традицію *сліпецького* виконавства у відомих на Слобідчині Панотця Павла Гащенка і Петра Древченка. Разом з тим він цілеспрямовано опановував стихію *сценічного* виконавства: удосконалював виконавську техніку у фольклориста і художника О. Сластіона, а надалі і у Г. Хоткевича. (Разом з представниками Харківської інтелігенції Г. Хоткевич організував знаменитий XII археологічний з'їзд (1902), наймолодшим учасником якого і був І. Кучугура-Кучеренко).

Таким чином, поступ часу вимагав нових векторів у комунікаційному дискурсі виконавець-слухач і відкривав двері новій слухацькій аудиторії, яка прагнула більшої обізнаності в сакральних кодах українського кобзарського виконавства. Обстоюючи саме ці культуртрегерські вектори І. Кучеренко проторував шлях до сценічного виконавства, мандруючи всією Україною, Польщею, був на Кубані, Петербурзі, Москві, виступаючи з концертами на запрошення тамтешньої української спільноти, популяризуючи мистецтво Слобожанщини.

Таким чином, блискуче володіння інструментом і чималий традиційний репертуар, дозволив Івану Кучеренко скерувати свій талант в царину сценічного виконавства, спрямував вектор творчого буття з сакрального на просвітницький.

На початку XX ст. жодному зі зрячих ентузіастів, не вдалося зробити стільки у розвитку бандурницького мистецтва, як Г. Хоткевичу, видатному харківському науковцю, композитору і музиканту. Г. Хоткевич був ніби містком між епічною і сценічною формою виконавства, і що важливо, втіленням ще одного вектору: діалогу: «сліпецької» і «зрячої» традицій.

Філософія бандурницької діяльності Г. Хоткевича виходила з природної потреби музиканта осягнути сутність «незрячого» співоцтва і запозичити для «зрячої» бандурницької школи ключові елементи

кобзарського виконавства. Ще підлітком він мандрував селами Слобідчини, як поводир дергачівського кобзаря Павла Грушки і, у такий спосіб, розширював свій обрій знань щодо сліпецького музикування. Щоби виконати задумане, Г. Хоткевич наполегливо збирав «вустинський» матеріал, ретельно вивчав, аналізував репертуар та особливості гри незрячих співців. Надалі справедливо виступав проти кон'юнктури модернізацій бандури. Саме Г. Хоткевич наблизив до сприйняття сучасників виконавське мистецтво незрячих співців і став одним із найвизначніших популяризаторів «сліпецького способу» гри на інструменті. Завдячуючи Г. Хоткевичу, з'явились неперсічні постаті віртуозів Івана Кучугури-Кучеренка, Василя Ємця. Саме він як видатний музикант-виконавець, композитор, культуртрегер реалізував творчі стихії найбільш креативних музикантів старосвітського ісценічного виконавства.

Василь Ємець (1890–1982) народився в селі Шарівка, поруч із знаменитою слободою Мурафа на Слобідчині, де мешкав відомий вже на той час І. Кучеренко. В. Ємець мав змогу брати в Панотця уроки гри на старосвітській бандурі, опанувавши, як зрячий музикант, сліпецький спосіб гри. Надалі багато мандрував, популяризуючи віртуозний харківський спосіб виконавства: в Москві, Петербурзі, на запрошення української діаспори. Гастролював на Кубані, підготував учнів, зусиллями яких в Катеринодарі було створено капелу бандуристів. В. Ємець став організатором Першої Капели бандуристів в Україні в 20-х роках, а в 30-х рр ХХ ст.. ще одної капели – вже за її межами. Необхідно підкреслити, що музикант починав свою культуртрегерську діяльність як виконавець на старосвітському інструменті, наслідуючи патерни сліпецького виконавства. Разом із тим зміна запиту соціуму, розширення слухацької аудиторії, змусили його переформатувати пріоритети і скорегувати концепцію виконавства виключно на сценічну. Він замінив старосвітську діатонічну бандуру на хроматичну, багатострунну, з подвійним грифом. Масштабування інструменту було пристосоване вже для інших цілей, а саме: виконавства творів світової класики, з можливістю продемонструвати її віртуозні можливості. з великих сцен концертних залів. Така блискавична зміна виконавського

вектору музиканта давалась взнаки на межі століть Відбулась концептуальна зміна інструменту та виконавства: від філософії звукообразу співогри до домінування віртуозної сценічності і розширення *глобальних* меж виконавства. Активна популяризація бандурництва як форми сценічно-аматорського виконавства була підсилена драматичними подіями 30-х років. На період 20-40-х рр. XX століття припадає період репресивного апофеозу радянського карального апарату щодо національної інтелігенції та традиційних виконавців, зокрема бандуристів. На початку 30-х років до тодішньої столиці України Харкова були запрошені сліпі кобзарі, що приїхали на з'їзд, який пізніше буде названий «розстріляний». Після першого дня роботи, незрячих музикантів, яких налічувалось сотні, посадили на поїзд, який рушив в невідомому напрямку, а надалі знищили. Факт злочину не був доведений, оскільки документи, що підтверджували нищення, не були знайдені. Не вдалось це і К. Черемському: дослідження тогочасних історичних подій у вже відкритих архівах НКВС не дали конкретних результатів, адже така документація, в свій час, підлягала, терміновій ліквідації. Така ж трагічна доля спіткала і талановитих музикантів І. Кучугуру-Кучеренка та Г. Хоткевича: заарештовані за надуманими звинуваченнями, вони були закатовані і розстріляні в 1937–1938 роках.

Почалися часи небуття, що тривали для української культури майже півстоліття. За цей період не було перевидано жодних праць, що були надруковані до 30-х років XX ст., чи то з історії, етнографії, фольклористики, чи то наукові монографії, дослідження Г. Хоткевича (1930) Разом із тим влада вдало запустила механізм підміни, використовуючи на сцені аматорські колективи, капели з псевдонародним репертуаром, згідно партійних уподобань. Утворився паралельний концертно-сценічнй напрямок, який вдало був визначено терміном «паралельна культура» (Нолл, В. 1999).

В умовах етнокультурного вакууму і політичних репресій, чітко визначився новий вектор беззаперечного служіння традиції, проторований майбутнім поколінням кобзарям Георгієм Кириловичем Ткаченком (1898–1993) **.** Його можна вважати останнім представником

«слобожанського способу» гри на старосвітській бандурі, спадкоємцем традиційного співоцтва XIX–XX століть. Його послідовники вже в XXI ст.і продовжили справу відродження традиційного співоцького виконавства. Серед них: М. Будник, М. Товкайло, В. Кушпет, В. Мішалов, Т Компаніченко, К. Черемський. Дослідники кобзарської традиції окреслюють епічний стиль Г. Ткаченка, як відображення унікальної слобідської виконавської школи. «Співоцьке «любомудріє»» Г. Ткаченка було і є промовлянням живого особистісного духовного досвіду, більше того – втіленням етичного виміру української картини світу.

Результатом подвижницької діяльності братчиків харківського цеху по поверненню традиції став факт включення програми з охорони кобзарсько-лірницької традиції до Реєстру належних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО наприкінці 2024 року.

Варто наголосити, що всі вектори кобзарського виконавства Слобідчини були пов'язані не тільки з яскравими історичними подіями, а й появою цілої когорти непересічних постатей виконавців і розквіту їх діяльності. Своїм творчим буттям вони маніфестували як засади старосвітської традиції так і її багатовекторні проростання і продовження в сценічній і культуртрегерській царині.

Вищезазначене дає підстави осягнути кобзарське виконавство Слобідчини як історико-мистецьке явище, яке протягом кількох століть сформувалось в цілісну, динамічну і саморозвинену систему.

Сучасне буття харківської традиції кобзарства являє собою концептуально важливий процес відродження: від аутентичної реконструкції на старосвітську, діахронічну бандуру – до канонічного репертуару, як усвідомлення необхідності збереження вектору світоглядних пріоритетів і прадавнього музикування, в обхід «паралельної культури» – відстоювання істинного смислу і етосу традиційної кобзарської місії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица, С. (1979). Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка.

2. Колесса, Ф. (1969). Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка.
3. Крист, Е. (1902). Кобзари и лирники Харьковской губернии. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т.13. Харьков.
4. Мацієвський, І. (2002). Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль.
5. Мішалов, В. (2013). Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти ґенези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків.
6. Новикова, Л. (2025). Епічна традиція Слобідчини: параметри системного аналізу. Когнітивне.
7. музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний посібник. 88–113. Харків : Факт.
8. Нолл, В. (1999). Трансформація громадянського суспільства. Київ : Родовід.
9. «Родовід»(1993). Наукові записки до історії культури України. Київ.
10. Романюк, І. (2025). Контонація в кобзарсько-лірницькому виконавстві: ціннісно-семантичний аналіз. Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний посібник, 114-148. Харків : Факт.
11. Хоткевич, Г. (2012). Музичні інструменти українського народу. Харків.
12. Черемський,К. (1999). Повернення традиції. Харків: Центр Леся Курбаса.
13. Черемський, К. (2002). Шлях звичаю. Харків : Глас.

Віра ОСАДЧА
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України
м. Торонто

ФОЛЬКЛОРНІ КОЛЕКТИВИ ХАРКІВЩИНИ – УЧАСНИКИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО РАДІОКОНКУРСУ «ЗОЛОТІ КЛЮЧІ»

Всеукраїнський (республіканський) фольклорний радіоконкурс «Золоті ключі» запам'ятався як унікальне та масштабне явище в історії української культури, яке значно поглибило уявлення про регіональне багатство українського автентичного співу. Новітній підхід та ідея радіоконкурсу полягала в тому, щоб виявити маловідомі пласти пісенної, інструментальної традиції шляхом організації запису носіїв традиційного виконавства на місцях побутування фольклору, і залучити до цього систему клубних установ, фахівців-фольклористів у всіх регіонах України, а також – залишити ці якісні записи у фонді Українського радіо.

Конкурс було засновано за ініціативи Головної редакції музичних програм Українського радіо (голова оргкомітету – Р. Стецюк), до його проведення були залучені провідні етномузикологи та радіожурналісти, а також фахівці звукозапису. Результати прослухування конкурсних програм відображені у циклі програм Українського радіо з 1980 по 1993 рік.

У підготовці та проведенні радіоконкурсу брали участь провідні наукові та культурні інституції країни, серед яких Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АНУ (ІМФЕ), Музичне товариство України, Республіканський будинок художньої самодіяльності та Республіканський науково-методичний центр народної творчості Міністерства культури України.

Аудіо- й відеозаписи у різних регіонах України здійснювала група працівників відділу народної творчості Українського радіо.

Метою медіа-проекту був запис фольклорних колективів і солістів з усієї України та оприлюднення найкращих записів в ефірі. Ведуча передач радіожурналістка Верховинець разом із колегами Г. Омельченко, О. Прилипко, К. Божко, Ю. Боровиком, О. Литовченко та іншими їздила Україною в пошуках кращих народних пісень. Записи робилися безпосередньо у сільських клубах за допомогою пересувної звукозаписувальної студії.

Веукраїнський фольклорний радіоконкурс тривав протягом 13 років, спирався на науковий підхід і відповідав суспільним запитам на традиційну музику. Це був час значного пожвавлення фольклорних експедицій, що відображало процеси трансформації суспільства від радянської ідеологічної цензури до засад Незалежності. Зокрема прогрес проявлявся у відокремлені серед колективів самодіяльності при закладах культури фольклорних колективів, які створювалися на місцях живого функціонування традиції, і складалися із її носіїв. Навзаєм, участь у всеукраїнському радіоконкурсі, можливість для носіїв фольклору послухати свої голоси та традиційні інструменти по радіо було стимулом для створення і подальшої багаторічної діяльності таких фольклорних пісенних колективів, ансамблів «троїсті музики».

Творчі групи працівників відділу народної творчості Українського радіо регулярно виїжджали у найвіддаленіші регіони України (Полісся, Слобожанщина, Поділля, Карпати). Вони здійснювали високоякісні аудіо- та відеозаписи виконавців безпосередньо «в полі». Тобто конкурс базувався не просто на студійних записах, а на живій фіксації традиції.

Для радіопрограм відбиралися першоджерела – український автентичний фольклор в індивідуальному, дуетному, родинному або гуртовому вокальному виконанні та традиційні інструментальні награвання «троїстих музик», весільних капел, що складалися з народних виконавців. Критеріями були локальний самобутній репертуар, утілення регіонального виконавського стилю.

У 1980–85 роках радіопрограми конкурсу транслювали щотижня, (програми вела фольклористка Галина Верховинець), згодом – двічі на місяць. Постійним науковим коментатором від 1980 р. була

доктор мистецтвознавства, етномузикологиня Софія Грица, з 1986 по 1993 роки вона також вела програми разом із хоровим диригентом, композитором Михайлом Кречком. Виступи аналізували члени журі, до складу якого входили відомі фольклористи, музикознавці, діячі мистецтв; учасниками передач часто були поети, художники, музиканти, педагоги. Три призові місця розподіляли між виконавцями всіх категорій. При визначенні найкращих народних музикантів і фольклорних творів журі в обов'язковому порядку враховувало листи та оцінки радіослухачів. Редакція отримувала тисячі листів із усієї України, що свідчило про колосальний резонанс програм радіоконкурсу.

Радіоконкурс «Золоті ключі» зіграв велику роль у відновленні соціального статусу національної культурної спадщини, і залишив значний слід в культурній атмосфері України того періоду. Саме завдяки записам «Золотих ключів» початку 1980-х років стали відомими колективи, які змінили уявлення про українську народну пісню. Наприклад, відомий нині ансамбль *«Древо» з села Крячківка* Пирятинського району Полтавської обл. здобув перше місце на конкурсі (на межі 1982–1983 рр.), що відкрило їм шлях до всеукраїнської слави.

У музичному оформленні популярного мультфільму «Жив-був пес» (1982) були використані ліричні пісні від народних виконавців Полтавщини «Ой там на горі» та «Та косив батько, косив я». Вони потрапили до режисера Едуарда Назарова саме завдяки записам, зробленим Українським радіо для конкурсу «Золоті ключі» на Полтавщині. У стрічці «Жив-був пес» Едуард Назаров, передаючи сюжет української народної казки «Сірко», прагнув не лише виразно втілити його засобами мультиплікації, а й створити яскравий музичний контекст, для чого використав автентичні записи з матеріалів Українського радіо, а саме радіоконкурсу «Золоті ключі». За дослідженням фольклористки Ганни Пеліної [1], яка працювала на радіо в 90-х роках XX ст., три пісні, що звучать у знаменитому мультфільмі «Жив-був пес» Е. Назарова, мають різні «адреси»: жартівлива «Та косив батько, косив я» походить із с. Солониця а балада

«Ой там на горі» із с. Пулинці Лубенського р-ну Полтавської обл. Обидві записані для радіоконкурсу «Золоті ключі» в 1980–81-му роках і були представлені у конкурсній програмі Галиною Верховинець. Петрівка «Щоб до мене соловейко прилітав» попала у фільм із запису репетиції професійних музикантoк. Це відновлений розспів пісні із с. Неділище на Житомирщині студентками консерваторії, серед яких нині відомі фольклористки, науковиці Валентина Пономаренко та Олена Шевчук.

На межі 1990-х років, попри відновлення в Україні Незалежності та зняття ідеологічних обмежень, що дозволило оприлюднювати пласти раніше забороненого чи ігнорованого релігійного та козацького фольклору, конкурс зіткнувся з серйозними фінансовими та організаційними труднощами через загальну економічну кризу в країні. Саме в цей період черга експедиційних виїздів дійшла до Харківщини. У липні 1990 р. творча група у складі відомої радіожурналістки та мистецтвознавиці Катерини Божко і звукорежисера Андрія Мокрицького вела записи на Харківщині. Багаторічна плідна діяльність заслуженої діячки мистецтв України Катерини Божко представлена в медійних публікаціях про історію радіофестивалю «Золоті ключі», (вона очолювала виїзди у Вінницьку, Сумську обл. та ін)., а також була авторкою, редакторкою та ведучою цілої низки відомих циклів програм українського радіо, присвячених висвітленню особливостей традиційної народної культури України: програми «Таланти землі співучої», «Роде наш красний», «Дзвонкова криниця», «Свят-коло». Її підхід до вибору осередків запису і відбору пісенних зразків спирався на глибоке знання і розуміння регіональних особливостей жанрів, вимогливість до повноти звучання, досконалості гуртового співу.

До вибору виконавців і здійснення записів, формування маршруту експедицій по Харківщині від обласного центру народної творчості до творчої групи долучили фольклористів Віру Осадчу, Леоніда Котохіна.

Маршрут експедиції з групою Республіканського радіо в 1990 р. пролягав селами Барвінківського, Богодухівського, Печенізького,

Великобурлуцького, Краснокутського та Первомайського районів. Записи велись як від груп автентичних виконавців, так і від досвідчених фольклорних колективів української пісні, які діяли при клубних закладах області. Саме співробітникам Харківського обласного центру народної творчості (нині ХООМЦ КіМ) належить ідея створення мережі таких творчих колективів у районах області, розробка вимог, відмінних від інших видів аматорської творчості, а також ініціатива надання колективам носіїв традиції звання «народний самодіяльний». Копії деяких записів цих експедицій нині опрацьовуються у відділі дослідження нематеріальої культурної спадщини ООЦКіМ, залучені до Цифрового фольклорного архіву Харківщини і Полтавщини URL : https://folklore.cultura.kh.ua.

Серед них зразки репертуару с. Грушоваха Барвінківського району**:** весільна пісня «Смородина та й не ягода» та чумацька «Ой летів пугач та по-над лугами» [2], «Вилітала галка з глибокої балки» про особистісне і родинне життя від учасників фольклорного колективу с. Комправда Первомайського (нині Правда Лозівського) р-ну [3]. У власному архіві автора зберігаються копії записів радіоконкурсу 1990 та повторного виїзду влітку 1991р. від фольклорних колективів Первомайського (нині Лозівського) району: ансамблю мішаного складу с. Дмитрівка «Чом ти не прийшов», «Ненько моя та й не лай мене», від учасників народного аматорського фольклорного ансамблю «Киселяночка» с. Киселі («Ой у лісі в лісочку», «Ой ковалю коваль коваленко»). Викликають особливу зацікавленість зразки сольного чоловічого виконання: колядка «Ой на горонці» та звичайна «Люди п’ють горілочку», представлені у виконанні М.Паласима (переселенець до с. Комправда з Волині часів 2 світової війни, представляє традицію свого краю) та козацька «Запорожці козаки» від керівника фольклорного колективу «Садівниця» Чернещанського СБК, збирача фольклору, «обрядового батька» Краснокутчини Петра Григоровича Жадана. Від колективу «Садівниця» записані зразки гуртового співу: купальська «Дівка Марина броду стояла» та козацька «Ой орьол ти, орьол».

Під час повторного виїзду 1991 року тією ж групою дослідників записані пісні від гурту с. Плоске Великобурлукського району («Ой та ідуть воли в чисте поле») та с. Артемівка Печенізького району («Ой то з-за гори» «Шумить гуде негодонька»).

У 1993р. конкурс припинив своє існування, проте залишив по собі безцінний спадок – величезний унікальний фонд професійно досконалих аудіозаписів фольклорної автентики, який нині зберігається і поступово оцифровується в архіві Українського радіо. та є джерелом для досліджень сучасних етномузикологів і дослідників народнопісенного виконавства.

Радіоконкурс «Золоті ключі» затвердив новий формат проведення подібних заходів, мав значний медійний резонанс, активізував суспільний інтерес до аматорської творчості в цілому і до автентичного виконання народних пісень, сприяв відродженню традицій, розширенню наукових фольклористичних студій, польових досліджень, фіксації кращих зразків українського автентичного співу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пеліна Г. «Щас спою…!». Майже детективна історія про народні пісні з мультфільму «Жив-був пес». *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 129–149. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145716.

2. «Смородина тай не ягода» https://folklore.kh.ua/site/track?id=888 ; «Ой і летів пугач» https://folklore.kh.ua/site/track?id=890 Цифровий фонд фольклору Слобожанщини та Полтавщини / КЗ «Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва». URL: https://folklore.cultura.kh.ua (дата звернення: 17.10.2026)

3. «Вилітала галка з глибокої балки» https://folklore.kh.ua/site/track?id=800 Цифровий фонд фольклору Слобожанщини та Полтавщини / КЗ «Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва». URL : https://folklore.cultura.kh.ua.

Андрій ПАРАМОНОВ
директор Харківського приватного
музею міської садиби

«ДІАЛОГИ ІСТОРИКА ТА ШИНКАРЯ» – НОВИЙ ПУБЛІЧНИЙ ПРОЄКТ ПРО МИНУЛЕ ХАРКОВА

Сучасний Харків насичений історичними проєктами. Серед них найбільше відомі екскурсійні маршрути, що діють у період з ранньої весни до пізньої осені. Мені ж більше до вподоби цикли вечірок, лекцій чи бесід, що в комплексі розкривають нові сторінки історії Харкова чи Слобідщини. Крім того, вже давно хотілося мати власний проєкт, який був би своєрідним містком між минулим і сучасним, з'єднував би їх символічно через смаки та аромати. І виноградні вина пасували цій меті як ніякий інший продукт.

Я робив пропозиції, розповідав про свої знахідки, писав текстові замальовки, проте винна історія нікого не цікавила. Аж поки доля не звела мене із винним експертом Вячеславом Каташем, фахівцем, відомим багатьом поціновувачам виноградних вин у Харкові завдяки численним дегустаціям, які він проводить протягом декількох років. Мені пощастило отримати в особі Вячеслава не тільки партнера проєкту, але й людину, що стала мені близькою за багатьма ознаками, другом і товаришем.

Автори і ведучі проєкту йшли до історії вина різними шляхами. Звісно, шинкар – Вячеслав Каташ – долучився до цього процесу раніше, коли зацікавився своєю генеалогією і токайськими винами. А мене під час історичних розвідок вражала то кількість купців, які торгували в Харкові виноградними винами ще в першій третині XIX століття, то кількість бочок виноградних вин, які стояли в погрібцях виноторговців.

Першим поштовхом до проєкту «Діалоги історика та шинкаря» стала дегустація виноградних вин із виноробні «Гончарна гора» в Новій Водолазі сучасного Харківського району. Подія відбулася у винному барі «Пава» 25 квітня 2024 року. Яскраві виноградні вина

нашого земляка Антона Ляпіна доповнювала історія фортеці Нова Водолага, втілена в альбомі-розмальовці. А вже 7 липня того самого року в пресцентрі «Накипіло» ми разом із Вячеславом Каташем провели дегустацію виноградних вин «Гастрономія винних погрібців». Власне, тоді ми вирішили продовжити співпрацю вже в новому і спільному проєкті «Діалоги історика та шинкаря».

Його дизайнером став киянин Антон Лазутін. Він і до сьогодні підтримує нас, створюючи нові афіші, дизайн футболок, листівок і ілюстрацій.

Народження проєкту «Діалоги історика та шинкаря» сталося в Харкові у винному барі «Пава» 24 липня 2024 року з темою «Дорогами Сковороди (винними та сирними)». Далі ми «подорожували» з винними вечірками у «Вінтажному бюро», винних магазинах «InVino», івент-просторі EvoHUB. За два роки існування проєкту розроблені 30 тем. Серед них зокрема ті, що присвячені винам з рідних країв, а також діяльності харківських виноторговців. Деякі теми безпосередньо стосувалися рідного винного бару «Пава» й мали прив'язку до сусідніх топонімів: Театральна площа, площа Поезії, Німецька вулиця, Великий редут.

Підготовка винної вечірки тривала в кількох напрямах: це не тільки історичні відомості та інформація про регіони, звідки вино потрапило на стіл гостей дегустації. Нам завжди хотілося, щоб люди хоча б частково отримали уявлення про смаки та аромати вин, доступних харківцям у минулі століття. Але багато назв виноградних вин відтоді змінилися і пошуки відповідного сорту винограду зараз займали значний час. Додаткова робота дістається і кухарям, чиє завдання – дібрати до сортів вина відповідні закуски. А такі теми, як трактири та ресторації старого Харкова, потребують ще й вивчення історичної складової.

Між іншим, системний пошук винних історій, пов'язаних із Харковом, почав підкидати інформацію не тільки про виноторговців, але й про виноградарів Харкова і повітів Харківської губернії. Ба більше, про тих, хто робив із цього винограду вина, торгував ними у власних ресторанах. Це неймовірні історії для сучасного міста, якими я

хотів би поділитися, щоб нагадати про великих харківців – виноградарів і виноробів минулих часів.

Про тих, хто вирощував виноград у Харківській губернії, завжди говорили піднесено, розуміючи, скільки трудів і грошей необхідно вкладати у цей вид садівництва. Якщо хтось просив характеризувати ту чи ту постать, згадка, що «Він має на столі власні грона винограду», одразу вивищувала людину та викликала до неї повагу.

Основними сортами винограду, вирощуваними в нас у старі часи, були кілька різновидів «шасля» та «піно», «мориллон», «мускат рожевий», «іранкенталь». У ботанічному саду університету, крім них, культивували ще угорський синій, «ізабель» (до винограду його тоді не відносили) і декілька видів «мускату». Загалом на схилах ботанічного саду росли понад тисячу кущів винограду.

Ще в середині XIX століття автор праці про Харків С. Кованько згадував, що виноград у нашому місті вирощували декілька власників садів, зокрема професор Іван Сливицький, професор Іван Рейпольський, мільйонер Микола Алферакі та купчиха Анастасія Безходарна. У цьому переліку дослідник пропустив ім'я професора і ректора Андрія Федоровича Павловського – мабуть, вважав, що той плекає виноградну лозу лише в ботанічному саду університету. Однак Павловський мав виноградники на Василівському острові на річці Харків та у своїй садибі на Клочківській вулиці. До власної ресторації Павловський постачав і вина власного виробництва. Після його смерті справу продовжив син – Федір Андрійович Павловський.

Другим за професійним ставленням до вирощування винограду був професор університету Іван Миколайович Рейпольський. Він походив з родини священника, закінчив Харківський колегіум, потім Медико-хірургічну академію, служив по військовому відомству, а з 1823 року був призначений ад'юнктом патології та терапії до Харківського університету. Рейпольский почав вирощувати виноград із 1841 року, вже маючи садибу і великий сад у нашому місті. На виставці 1849 року в Харкові він представив власноруч вирощені грона.

Інші масштаби виробництва започаткував харківський купець Микола Олексійович Жевержеєв, який 1870 року відкрив завод ігристих вин. Він скуповував винний матеріал у Криму, а в Харкові вже виготовляв ігристі вина. 1875 року цей завод мав потужності 77 тисяч пляшок на рік.

А 1882 року Іван Грішенко, полтавський дворянин і власник маєтку «Українка» в Харківському повіті, відкрив ресторан у Харкові на Старомосковській вулиці. Тоді ж він розпочав вирощувати виноград, а з 1886 року у своїй ресторації вже продавав виноградні вина з власної виноробні.

У XVIII–XIX століттях були й інші спроби вирощувати виноград і випускати виноградні вина на Слобідщині. Тому біографії доброго десятка людей, зайнятих у винній справі, ще очікують доповнення і розкриття їхніх талантів. А значить, «Діалогам історика та шинкаря» є куди рости й вдосконалюватися.

За два роки, які минули з першої винної вечірки, ми усвідомили кілька головних моментів. По-перше, більшість наших гостей взагалі вперше почули імена видатних діячів нашої історії, вперше дізналися про деякі значні події минулих століть та навіть про елементарні речі, відомі сьогодні школярам. По-друге, чимало людей, які раніше не цікавилися історією, через любов до виноградного вина по-іншому поглянули на минуле Харкова і Слобідської України. По-третє, в нас є поціновувачі й шанувальники, які приходять, щоби зануритися в кожну нову тему проєкту. А значить, ми для когось немов провідники у старовину нашого неймовірного й величного Харкова.

Роксолана ПАТИК
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА

Творчість Володимира Йосиповича Патика (1926–2016) посідає вагоме місце в історії українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. Живописець, графік і монументаліст, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, народний художник України, він став одним із визначних представників львівської художньої школи. Його мистецький шлях формувався в умовах ідеологічного контролю радянської доби, однак художник зумів виробити самобутню образотворчу мову, що поєднала досягнення європейського модернізму з глибинними джерелами української національної культури.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення творчості В. Патика крізь призму інтеграції та локалізації. Інтеграція в цьому контексті означає засвоєння художником європейських модерністських принципів, зокрема експресивного трактування кольору, площинності й декоративного узагальнення. Локалізація передбачає їх переосмислення відповідно до українських культурних традицій, народної орнаментики, сакрального мистецтва та історичної пам’яті. Важливо, що ці процеси не протиставляються, а взаємодіють, формуючи цілісну авторську систему.

Становлення Володимира Патика відбувалося в мистецькому середовищі Львова, де зберігалися традиції європейської художньої культури та розвивалися пошуки нових форм образотворення. Важливе значення для його професійного становлення мало навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, який художник закінчив 1953 року. Серед його наставників були Роман

Сельський, Йосип Бокшай та Іван Севера. Їхній педагогічний досвід сприяв формуванню інтересу молодого митця до колористичних експериментів, виразності композиції та декоративних можливостей живописної поверхні.

Особливе місце у творчому середовищі Львова посідали неформальні мистецькі контакти, зокрема діяльність Карла Звіринського, пов'язана з поширенням альтернативних художніх ідей. Ознайомлення з модерністськими напрямами європейського мистецтва розширювало уявлення художників про можливості кольору, лінії та композиції. Водночас спадщина старших представників львівського мистецького середовища сприяла збереженню культурної тяглості регіону.

Ранні твори В. Патика тяжіли до академічного рисунка, стриманої кольорової гами й уважного відтворення натури. Згодом його манера зазнала істотних змін: палітра стала яскравішою, мазок – енергійнішим, а форми – узагальненішими. Важливу роль у цьому процесі відіграла робота на пленері, зокрема в Карпатах і Криму. Безпосереднє спостереження природи сприяло звільненню кольору від суто описової функції та перетворенню його на самостійний засіб художнього мислення.

Отже, еволюція стилю В. Патика була пов'язана не лише з професійним удосконаленням, а й із пошуком власної позиції в умовах обмеження мистецької свободи. Поєднання академічної підготовки, модерністських пошуків і національних культурних орієнтирів стало основою його індивідуальної образотворчої системи.

Однією з визначальних особливостей творчості Володимира Патика є колористичне мислення. Колір у його творах виконує не тільки описову чи декоративну функцію, а й організовує композицію, формує простір і передає емоційний зміст образу. Художник часто відмовлявся від традиційного моделювання форми за допомогою світлотіні, натомість використовував насичені локальні площини, виразні контрасти й ритмічні співвідношення кольорових плям.

У цьому аспекті його творчість виявляє спорідненість із європейським експресіонізмом і фовізмом, представники яких розглядали колір як автономний засіб вираження емоцій. Водночас ідеться не про механічне наслідування західноєвропейських зразків, а про творче засвоєння модерністських принципів. Володимир Патик адаптував їх до власного світосприйняття, спираючись на спостереження української природи, народне мистецтво й традиції львівської школи живопису.

Важливим компонентом його художньої мови є взаємодія теплих і холодних тонів. Червоні, жовті та охристі барви створюють відчуття енергетичної насиченості, тоді як сині, фіолетові й зелені відтінки поглиблюють просторові та емоційні співвідношення. Завдяки цьому простір у картинах організовується не тільки перспективними скороченнями, а й колористичними взаємозв'язками. Колір стає своєрідною конструкцією, що поєднує окремі елементи композиції в цілісний образ.

Не менш значущою є ритмічна організація живописної поверхні. Контури, кольорові площини та узагальнені форми утворюють динамічну систему, яка нагадує музичну композицію. Такий підхід посилює декоративну виразність творів, не позбавляючи їх змістової глибини.

Отже, інтеграція європейського модернізму в мистецтві В. Патика відбувалася через переосмислення його формальних засобів. Колористична свобода, площинність і композиційний ритм стали інструментами формування національно виразної художньої мови.

Важливим напрямом творчих пошуків Володимира Патика стало звернення до українського народного мистецтва. Художника цікавили не лише зовнішні декоративні особливості народних виробів, а й принципи організації їхньої форми, символічний зміст орнаменту та світоглядні уявлення, закладені в традиційних образах.

Особливе значення мали студії українських писанок, вишивок, кераміки, народних іграшок та сакральних предметів. Вивчення цих джерел допомагало митцеві виявляти закономірності народного формотворення: геометризацію, ритмічне повторення мотивів,

локальність кольору та умовність зображення. Перенесені в авторські композиції, ці принципи ставали засобом модерністського переосмислення національної традиції.

У творах, пов'язаних із народними мотивами, орнамент перестає бути лише оздобленням і набуває структурної функції. Геометричні елементи, спрощені силуети та виразні кольорові контрасти формують самостійний образотворчий лад. Такий підхід дає підстави розглядати творчість В. Патика в контексті етноформалізму — художнього методу, за якого формальні принципи народного мистецтва стають основою сучасного пластичного мислення.

Національна специфіка виразно проявляється також у натюрмортах і портретах. У композиціях із яворівськими іграшками, виробами народних ремесел, керамікою та склом побутові предмети набувають узагальненого символічного значення. Їхні силуети, орнаментальні мотиви й локальні кольори визначають структуру полотна та створюють зв'язок із культурною пам'яттю.

У натюрмортах із традиційними свічниками, зокрема у творах, пов'язаних із мотивом Вербної неділі, предметний світ може набувати сакрального й емоційного звучання. У портретному живописі національна ідентичність підкреслюється через одяг, вишивку та колористичні акценти. Народний костюм у таких композиціях виступає не випадковою етнографічною деталлю, а складником характеристики образу.

Важливим є те, що художник не копіює народні зразки буквально. Він трансформує їх відповідно до власних творчих завдань, поєднуючи традиційну символіку з узагальненою формою та експресивним кольором. У результаті локальна культурна спадщина набуває універсального художнього звучання, зберігаючи водночас свою національну впізнаваність.

Таким чином, локалізація творчості В. Патика полягає в органічному засвоєнні української образотворчої традиції та її перетворенні на активний компонент модерної художньої мови. Саме цей процес забезпечив самобутність його станкового живопису.

Монументальна творчість Володимира Патика розвивалася в умовах жорсткого контролю радянської культурної політики. Упродовж 1960–1980-х років художнє оформлення громадських споруд залежало від державного фінансування, затвердження проєктів художніми радами та відповідності офіційним ідеологічним вимогам. За таких обставин монументальне мистецтво ставало не лише засобом оформлення архітектурного простору, а й полем взаємодії творчої свободи та політичних обмежень.

Володимир Патик прагнув зберегти самостійність художнього мислення, обираючи теми, що давали змогу зосередитися на природі, народній культурі, праці та гуманістичних цінностях. Важливим джерелом його монументальної мови були традиції українського мистецтва, зокрема спадщина школи Михайла Бойчука, для якої характерні площинність, композиційна цілісність, узагальнення форми та синтез монументального образу з архітектурним середовищем.

Показовим прикладом є стінопис «Облога Львова військом Богдана Хмельницького» (1968), у якому історична тематика поєднується з монументально узагальненими формами та площинним трактуванням зображення. Звернення до історичного сюжету дало художникові можливість реалізувати пластичні принципи, споріднені з українською монументальною традицією.

Важливе місце серед його робіт посідає мозаїчне рельєфне панно «Море і риби» (1978), створене для фасаду львівського магазину «Океан» у співавторстві з Богданом Сорокою та Григорієм Олексюком. Поєднання смальти, природного каменю й рельєфних елементів забезпечило виразну взаємодію кольору, фактури та архітектурної площини. Організація композиції ґрунтується на ритмічному чергуванні форм і просторовій динаміці. Цей твір засвідчує прагнення художника розширити виражальні можливості монументального мистецтва поза межами нормативної радянської іконографії.

Інший характер має мозаїка «Лікувальні води» (1980), виконана для водолікарні в Моршині. У її образній структурі простежуються геометризовані ритми, співзвучні українській орнаментальній традиції. Через узагальнення природних форм і декоративну організацію

площини художник створив образ, у якому тема оздоровлення та природної сили поєднується з національною пластичною культурою.

Отже, у монументальних творах В. Патика інтеграція модерністських принципів із локальними традиціями відбувалася в умовах ідеологічних обмежень. Використовуючи декоративність, площинність, орнаментальний ритм і виразну колористику, митець розширював межі офіційно дозволеного художнього висловлювання. Його роботи засвідчують можливість збереження національної самобутності навіть у контрольованому публічному просторі.

Відтак, творчість Володимира Патика є вагомим явищем українського мистецтва другої половини XX – початку XXI століття, в якому органічно поєдналися європейські модерністські тенденції та національні культурні традиції. Його індивідуальна художня мова формувалася завдяки переосмисленню експресивних можливостей кольору, площинності, ритмічної організації композиції та декоративного узагальнення форми.

Визначальною рисою живопису митця є самостійність колористичного мислення. Колір у його творах організовує простір, формує емоційну напругу й забезпечує цілісність образу. Водночас звернення до народної орнаментики, писанкарства, вишивки, кераміки та сакральних предметів перетворило національну спадщину на активний чинник модерністського формотворення.

У станковому живописі локалізація виявляється через трансформацію народних мотивів у сучасні композиційні структури, а в монументальному мистецтві – через поєднання декоративної виразності, архітектонічності та національно забарвленої образності. За умов радянського ідеологічного контролю така художня позиція давала змогу зберігати творчу самостійність і підтримувати тяглість української мистецької традиції.

Таким чином, інтеграція та локалізація у творчості Володимира Патика становлять взаємопов’язані процеси: засвоєння європейського модернізму забезпечувало оновлення художньої форми, а звернення до національних джерел визначало її культурну специфіку. Саме їхній

синтез став основою самобутності митця та його внеску в розвиток українського образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Володимир Патик : до 90-річчя від дня народження : альбом-каталог. Львів : ЛНАМ, 2018. 120 с.
2. Володимир Патик : живопис, графіка : каталог виставки. Київ : Національний художній музей України, 2012. 72 с.
3. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
4. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5. Київ : Наукова думка, 2007. 1048 с.
5. Мисюга Б. Володимир Патик. Львів : Центр Європи, 2013. 240 с.
6. Патик Володимир. Малярство : альбом / упоряд. О. Патик. Київ ; Львів Фамільна друкарня HUSS, 2016. 416 с.
7. Патик Володимир. Графіка : альбом / упоряд. О. Патик. Київ ; Львів : Фамільна друкарня HUSS, 2016. 400 с.
8. Павельчук І. Особливості постімпресіонізму в практиці галицької школи другої половини ХХ століття на прикладі творчості Володимира Патика. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2012. № 8. С. 26–37.
9. Яців Р. М. Львівська школа живопису: традиції та новаторство. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. 312 с.

Олена ПАШИНА
учитель
комунального закладу «Харківський ліцей №122
Харківської міської ради»

Наталія ЧЕСНОКОВА
директор
комунального закладу «Харківський ліцей №122
Харківської міської ради»

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЛОКАЛЬНИХ ПРАКТИК У ПРОСТОРІ СУЧАСНИХ МЕДІАПЛАТФОРМ

У XXI столітті етнокультурні локальні практики дедалі частіше виходять за межі традиційного фізичного простору спільнот і трансформуються під впливом цифрових технологій та соціальних медіаплатформ. Цей процес є частиною ширшої медіатизації культури, коли культурні форми, символи та практики не просто відображаються у медіа, а стають невід'ємною частиною їхньої логіки функціонування. Соціальні мережі (Instagram, TikTok, Facebook, YouTube) виступають не лише каналами комунікації, а й середовищем виробництва культури, де локальні традиції набувають нових форм репрезентації, інтерпретації та поширення.

Якщо традиційно культурні практики формувалися та передавалися в межах локальних соціокультурних спільнот через безпосередню міжособистісну взаємодію, то сьогодні вони дедалі частіше функціонують у цифровому середовищі, де їхня форма, зміст і способи поширення визначаються логікою мережевих комунікацій та алгоритмічного відбору контенту. Цей процес є частиною ширшої тенденції медіатизації культури, яку розвивають Нік Коудрі та Андреас Гепп, підкреслюючи глибоку трансформацію соціальної реальності під впливом медіа [5, с. 1–3].

Однією з ключових характеристик сучасної цифрової культури є її мережевий характер, концептуально описаний Мануелем Кастельсом

у теорії «мережевого суспільства». У цій моделі соціальні структури організуються навколо потоків інформації, що циркулюють у цифрових мережах, змінюючи традиційні форми культурної взаємодії [1, с. 500–505]. Кастельс підкреслює, що в умовах мережевої логіки культура стає потоковою, етнокультурні практики перестають бути статичними елементами спадщини й перетворюються на динамічні цифрові об'єкти, які постійно переосмислюються, редагуються та поширюються у мережі. Цифрова культура дедалі більше набуває візуального характеру, де зображення стає основною формою комунікації та культурного кодування [8, с. 2–5].

Особливо важливу роль у трансформації локальних культурних практик відіграють соціальні медіаплатформи. Генрі Дженкінс у своїй концепції культури конвергенції наголошує, що сучасне медіасередовище характеризується злиттям старих і нових медіа, де користувачі стають активними учасниками створення контенту, що формує нову модель «participatory culture» [2, с. 250–255; 6].

У цьому процесі особливу роль відіграє візуальна культура соціальних медіа, яку аналізує Лев Манович. За його спостереженнями, сучасна цифрова культура є насамперед культурою зображень, де візуальний контент домінує над текстовим і формує нові способи сприйняття реальності. Це особливо помітно у випадку етнокультурних практик, які в цифровому середовищі часто редукуються до коротких візуальних фрагментів – святкових моментів, традиційних костюмів, обрядових дій –народна музика, обрядовість, ремесла – отримують нове життя у форматі відео, мемів і цифрових історій [7, с. 10–38].

Водночас це змінює саму природу культурної автентичності, яка, за спостереженням дослідників медіа, стає результатом постійної взаємодії між локальним і глобальним. Як підкреслюють Жос ван Дейк, Томас Поелл і Мартін де Ваал, платформи не є нейтральними структурами, а формують власні правила видимості, взаємодії та поширення контенту [7, с. 110–115]. Алгоритми визначають, які культурні практики стають популярними, а які залишаються поза увагою аудиторії. Це призводить до того, що етнокультурні традиції

адаптуються до вимог цифрової економіки уваги, часто спрощуючись або трансформуючись у більш візуально привабливі форми.

Із точки зору культурної теорії, цей процес можна описати як гібридизацію культури. Міяд Крайді зазначає, що глобалізація сприяє змішанню культурних форм, у результаті чого виникають нові гібридні ідентичності [11, с. 180–185]. У цифровому просторі етнокультурні практики поєднуються з глобальними трендами, створюючи нові форми культурного самовираження.

Не менш важливим є питання збереження нематеріальної культурної спадщини в умовах цифрової трансформації. ЮНЕСКО підкреслює, що цифрові технології можуть одночасно сприяти збереженню культурної спадщини та її комерціалізації [8, с. 10–12]. Таким чином, цифрове середовище є амбівалентним: воно одночасно зберігає і трансформує традицію.

Окремо слід відзначити роль користувачів як активних учасників культурного виробництва. Як показує Генрі Дженкінс разом із Семом Фордом і Джошуа Гріном, сучасна аудиторія виступає співтворцем контенту серед «spreadable media» [9, с. 60–65]. Це означає, що етнокультурні практики формуються не лише носіями традиції, але й онлайн-спільнотами, які їх інтерпретують і транслюють.

У нашій країні ці процеси набувають особливої актуальності в умовах воєнного стану та цифрової трансформації суспільства. Дослідниця Світлана Литвинова підкреслює, що розвиток цифрової компетентності педагогів є ключовим елементом Нової української школи [14, с. 120–125]. Водночас Анатолій Гуржій, Наталія Моісеєнко та Сергій Семеріков доводять, що інформаційно-комунікаційні технології суттєво розширюють можливості культурної та освітньої комунікації [13, с. 90–92].

Галина Гич звертає увагу на концепт «текстів нової природи», які поєднують візуальні, аудіальні та інтерактивні елементи, що особливо важливо для сучасного культурного навчання [12, с. 3–5]. Це дозволяє ефективніше передавати етнокультурні знання та формувати цифрову культурну грамотність.

Отже, трансформація етнокультурних локальних практик у просторі сучасних медіаплатформ є складним і багатовимірним процесом, що охоплює цифровізацію, алгоритмізацію, гібридизацію та візуалізацію культури. Як підкреслюють Мануель Кастельс, Генрі Дженкінс і Жозе ван Дейк, у цифрову епоху традиційні культурні форми не зникають, а переходять у нові мережеві конфігурації, тобто змінюють форму існування, адаптуючись до логіки цифрових медіа [1, с. 3–25; 2, с. 4–28; 6, с. 11–15].

Подальші дослідження мають бути спрямовані на аналіз впливу алгоритмічних систем на культурну репрезентацію та пошук шляхів збереження етнокультурної різноманітності у цифрову епоху.

ЛІТЕРАТУРА

1. Castells M. The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. 624 p.
2. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2006. 384 p.
3. Boyd d. It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens. New Haven: Yale University Press, 2014. 281 p.
4. Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications, 1997. 400 p.
5. Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Cambridge: Polity Press, 2016. 256 p.
6. Van Dijck J., Poell T., de Waal M. The Platform Society: Public Values in a Connective World. Oxford: Oxford University Press, 2018. 240 p.
7. Manovich L. Instagram and Contemporary Image Culture. New York: Manovich.net Publications, 2017. URL : https://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image-culture
8. UNESCO. Intangible Cultural Heritage and Digital Transformation. Paris, 2021. URL: https://ich.unesco.org
9. Jenkins H., Ford S., Green J. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York: NYU Press, 2013. 352 p.

10. Rogers R. Doing Digital Methods. London: SAGE Publications, 2019. 200 p.
11. Kraidy M. M. Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. *Philadelphia: Temple University Press*, 2005. 320 p.
12. Гич Г. Тексти «нової природи» на уроках мистецтва Нової української школи URL : https://repository.moippo.mk.ua/upload/17-06-20_86831638.pdf
13. Гуржій А.М., Моісеєнко Н.В., Семеріков С.О. Інформаційно-комунікаційні технології у професійній підготовці: досвід впровадження. *Вісник Черкаського університету.* Серія: Педагогічні науки. 2019. № 2. С. 89–95.
14. Литвинова С. Г. Формування цифрової компетентності вчителя в умовах Нової української школи. *Інформаційні технології і засоби навчання.* 2020. Т. 78, № 4. С. 120–135. URL : https://journal.iitta.gov.ua/index.php/itlt/article/view/3620

Роман ПИЛИП
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва
Закарпатської академії мистецтв
м. Ужгород

РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ЗАКАРПАТСЬКОЇ ПИСАНКИ ТА ІНТЕГРАЦІЯ ЇЇ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У НОВІТНІ ЕКСПОЗИЦІЙНІ ФОРМИ

Традиційна писанка Закарпаття сьогодні переживає етап активного відродження та актуалізації. Цей процес розвивається у кількох напрямах. Передусім через наукове вивчення, реконструкцію та популяризацію у межах різноманітних виставкових проєктів, а також завдяки цілеспрямованому формуванню фондових збірок, зокрема у КЗ «Закарпатський музей народної архітектури та побуту» ЗОР (далі – ЗМНАП).

Саме такий комплексний підхід дозволяє сьогодні виявити регіональну специфіку традиційного писанкарства Закарпаття за його локальними різновидами, а також простежити, як інтегруються автентичні орнаментальні мотиви у новітні авторські твори, що експонується на сучасних виставкових локаціях.

Починаючи з першої декади 2000-х років, завдяки діяльності музейних установ, закладів вищої мистецької освіти, виставковій та пошуково-дослідницькій роботі, стан вивчення писанки вийшов на якісно новий рівень. Вагомим досягненням є започаткування виставки-конкурсу «Світ писанки» в Ужгороді, яка репрезентує як автентичні пам’ятки, так і сучасні авторські твори. За результатами міжнародного виставкового проєкту «Світ писанки» видано каталог, який знайомить із новими колекціями писанок та основними напрямками експозиційної форми [7].

Сьогодні на Закарпатті діє низка осередків, що відтворюють традиційні форми писанкарства на майстерках в музеях, галереях, освітньому просторі. Серед ключових досягнень варто відзначити

збірку писанок ЗМНАП, що охоплює експонати з 1960-х років до сьогодні. Концептуальні проєкти, відкриті лекції та майстерки відбуваються у галереї «Ліс». Колекцію автентичних писанок другої половини XX ст. сформовано в КЗ «Обласному організаційно-методичному центрі культури» ЗОР (далі – ООМЦК), експозиція регулярно поповнюється. Унікальні приватні колекції писанок Закарпаття формуються у збирачів старовини.

Окреме наукове значення має висвітлена автором статті у фахових публікаціях колекція писанок Закарпаття 1920–1930-х років із фондових зібрань фондах КЗ «Закарпатський обласний краєзнавчий музей ім. Т. Легоцького» ЗОР (далі – ЗОКМ). Систематизована пошукова робота в періодичних виданнях, архівних фото-світлин, а також залучення зразків закарпатських писанок із провідних музейних установ України та закордону (зокрема, з фондів Будапештського етнографічного музею) дають підстави для глибокого мистецтвознавчого аналізу процесів інтеграції традиційних орнаментальних кодів у сучасну художню практику писанкового розпису.

Ці процеси обумовлені розумінням необхідності збереження закарпатської писанки музейними працівниками, мистецтвознавцями та пошуком нової візуальної мови та інтерпретації для презентації традиційної спадщини художниками декоративного мистецтва, галерейними інституціями.

Джерельна база та наукова література, присвячена традиційному писанкарству наразі характеризується фрагментарністю та значною розпорошеністю. Попри те, що на початку XX ст. писанка виступала найпродуктивнішим видом народного мистецтва та стилеутворюючим фактором для інших галузей декоративно-ужиткового мистецтва [6, с. 152]. Цілісного мистецтвознавчого аналізу еволюції її художнього ладу в українській науці досі бракує. Закарпатська писанка повною мірою не введена до наукового обігу, а в музейному просторі регіону відсутня систематизована постійно діюча комплексна експозиція, яка б репрезентувала її локальне розмаїття [2, с. 158].

Найдавніші першоджерела та матеріали дослідження представлені кількома історичними пластами. Передусім це колекція писанок сформована етнографом Гіядором Стрипським для Будапештського етнографічного музею в 1903–1911 рр. Унікальна збірка архаїчних закарпатських писанок, зібрана дослідником у селах Ясіня, Богдан, Довге та на Мукачівщині. Наразі частина цих матеріалів опублікована на цифрових платформах Будапештського етнографічного музею [9].

Унікальною, комплексно зібраною з усіх куточків краю є колекція писанок музею Підкарпатської Русі (1920–1930-і рр.). це була масштабна збірка міжвоєнного періоду, яка на сучасному етапі зберігається у фондах ЗОКМ.

Поодинокі фіксації обрядової ролі та технік закарпатської писанки зустрічаються у часописах чехословацького періоду, а їх рідкісні фото світлини на поштових листівках. Зокрема, фото-фіксація трьох писанок гуцулів Закарпаття зроблена фотографом Рудольфом Гулкою [10, с. 165]. Шістнадцять чорно-білих репродукцій писанок із с. Нересниця та його околиць та три із м. Рахів опубліковані у праці, мистецтвознавця С. Маковського. У 2019 р. перевидана видавництвом Олександра Савчука під назвою «Народне мистецтво Карпат» із вступною статтею М. Селівачова [1].

У радянський період через ідеологічні табу комплексне дослідження писанки як не від'ємного атрибуту великодніх звичаїв на Закарпатті були фактично призупинені. Новий етап зацікавлення темою розпочався лише з початком незалежності. Серед фундаментальних етнографічних праць особливе місце посідає монографія М. Тиводара «Етнографія Закарпаття» 2011 р., де в розділі «Писанки» різнопланово схарактеризовано ключові технологічні способи утворення візерунку, з'ясовано роль писанки в обрядовій культурі краю та простежено трансформацію її функцій упродовж XX століття [8, с. 190–196].

Сучасний стан розробки проблеми суттєво доповнюється серією наших власних розвідок, базованих на тривалій роботі з автентичними пам'ятками з фондових колекцій ЗОКМ. У публікації 2021 р. було встановлено історичні факти походження, кількісний склад

та шляхи надходження до музею унікальної колекції часів Підкарпатської Русі [4].

У наступній праці 2023 р. актуалізовано гострі проблеми збереження, обліку, консервації та невідкладної реставрації (реконструкції) цих артефактів, оскільки оригінали були виконані на сирих яйцях [5].

Нарешті, питання складності наукової атрибуції, верифікації локальних етнографічних маркерів та визначення територіальної прив'язки пам'яток за їхніми художніми особливостями були детально висвітлені нами у матеріалах львівської наукової конференції [3].

Важливим практичним джерелом для вивчення сучасних адаптивних стратегій сучасних експозиційних форм є матеріали щорічної Міжнародної виставки-конкурсу «Світ писанки». Цей проєкт дозволив акумулювати значний масив сучасної творчості, виявити носіїв традиції з Перечинщини та інших районів Закарпаття, які продовжують працювати в автентичних техніках, та забезпечити підґрунтя для інтеграції традиційного орнаменту в новітні твори художників декоративного мистецтва.

Метою розвідки є виявлення локальних орнаментів традиційної писанки Закарпаття (за етнографічними групами) та обґрунтування художньо-експозиційні стратегії в новітніх виставкових проєктах.

Аналіз виявлених зразків писанкарства XX ст. засвідчує високий ступінь розвитку цього виду народного мистецтва, що відзначається багатством орнаментальних мотивів та локальною специфікою. Етнографічна диференціація Закарпаття на чотири групи (лемки, бойки, гуцули та долиняни) обумовлює певні локальні відмінності. Лемківська традиція базується на шпильковій техніці розпису, де структурним модулем виступає краплеподібна штрихова форма («сльозинка»), яка формує сонцеподібні розетки, зірки та різноманітні квіткові мотиви.

Гуцульська писанка на Закарпатті вирізняється виразною багатоколірністю та складним композиційним поділом поверхні на кілька медальйонів із заповненням їх дрібною геометричною, рослинною та зооморфною орнаментикою (Рис. 2.). Бойківські та

долиннянські пам'ятки демонструють лаконізм, де домінує чіткий білий візерунок на монохромному тлі. Бойківському орнаментальному ладу притаманні строгі геометричні поділи, спіралі та грабельки.

Найбільше типологічне розмаїття зафіксованих орнаментів належить долинянам Закарпаття, що дозволяє класифікувати їх за чотирма основними групами мотивів: фітоморфні, хрестоподібні, солярні та зіркові орнаменти (Рис. 1.).

Фітоморфна (рослинна) група охоплює мотиви з поодинокими або потрійними стеблами, доповненими рисками й пелюстками, які в ускладнених варіантах переростають у знаковий образ «вазонка». Хрестаті структури мають паралелі з місцевим ткацтвом та вишивкою під спільною назвою «ружа». Традиційний прямий хрест тут збагачується діагональними смерічками, пелюстками або знаками «грабельок» на кінцях. Солярна група є одною із найпоширеніших маркерів у першій третині XX століття, що формується переважно на основі динамічних S-подібних завитків, ускладнених крапками й штрихами. Зіркові та стрічкові мотиви представлені класичними восьмикутними зірками з променями та допоміжними геометричними елементами (ромбами, трикутниками, лініями), що утворюють виразні обрамляючі фризи. Часто на писанках цього періоду трапляються написи, чи ініціали.

Важливим ідентифікаційним маркером закарпатської писанки виступає її орнаментальний мотив, побудова візерунку та колористична палітра. В усній традиції та нечисленній науковій літературі зафіксовано автентичну народну термінологію для означення елементів розпису («спіральки», «грабельки», «ланцюжки», «обручі», «галузки», «ріжки», «сонечка», «зірочки»), а самі писанки, залежно від композиційного крою, номінувалися як «поділені» чи «хрестаті» [8, с. 195]. На противагу найдавнішим архаїчним взірцям із суцільним, нерозділеним лініями полем, де багатоколірні «ружі», розети та безкінечники вільно розміщувалися на полюсах або боках яйця, у міжвоєнний період (1920–1930-і рр.) утвердився гармонійний баланс білого орнаменту на насиченому червоному, вишневому, синьому чи фіолетовому тлі.

Упровадження такої яскравої колористичної гами на початку минулого століття було технологічно зумовлене поширенням фабричних анілінових барвників. Окрім мандрівних торгівців, важливим осередком їх дистрибуції в регіоні стали міські парфумерно-аптекарські магазини – дрогерії (зокрема, відома в Ужгороді дрогерія Лендвої). Сезонна реклама в тогочасній місцевій пресі активно закликала краян купувати до Великодня спеціальні яскраві фарби для пасхальних яєць [11], що безпосередньо вплинуло на колористичну еволюцію, художню виразність.

Писанкарство за своєю природою належить до камерних, мініатюрних та найбільш крихких видів народного мистецтва. Музейна практика засвідчує, що автентичні пам'ятки потребують особливих умов дбайливого збереження: вітринного експонування, спеціалізованого підставкового інструментарію та суворого кліматконтролю. Такі класичні експозиційні підходи є традиційними для більшості провідних етнографічних музеїв України.

Водночас у сучасному соціокультурному просторі (на шкільних, ярмаркових чи фестивальних заходах) спостерігається тенденція до виходу писанки за межі суто вітринного об'єкта. Вона трансформується у масштабні просторові інсталяції та тематичні великодні композиції, виконані з різноманітних матеріалів.

За останні 15 років у регіоні сформувалася генерація молодих майстринь-писанкарок, а сама великодня тематика дедалі частіше стає основою для концептуальних кваліфікаційних (дипломних) робіт студентів вищих мистецьких навчальних закладів краю.

Паралельно з цим музейні установи спрямовують зусилля на систематизацію та географічну верифікацію матеріалу. Яскравим прикладом такої науково-експозиційної роботи став досвід ЗОКМ. Тимчасові експозиції писанкових пам'яток у просторі музею були вибудувані у систематизованих, сучасних експозиційних формах.

Сьогодні традиційне писанкарство Закарпаття переживає етап актуалізації завдяки системній музейній, науково-дослідній та виставковій роботі. Дослідження вводять у науковий обіг значний масив раніше неопублікованих пам'яток**,** а також розв'язують питання

їхньої консервації, реконструкції та атрибуції. Аналіз пам'яток писанкарства XX ст. дозволяє виділити локальні особливості за етнографічними групами. Класифікація домінантних мотивів інтегрує це багате орнаментальне розмаїття в сучасні художні практики, що забезпечує збереження унікальних традицій у новітніх авторських творах сучасних митців**.**

ЛІТЕРАТУРА

1. Народне мистецтво Карпат : альбом ілюстр. / С. К. Маковський; передм. М.Р. Селівачов; упоряд. О.О. Савчук. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. 128 с., 110 табл. Іл.
2. Пилип Р. Колекція писанок з музейних зібрань періоду підкарпатської Русі у фондах Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького. Науковий збірник Комунального закладу «Закарпатський обласний краєзнавчий музей імені Тиводара Легоцького» Закарпатської обласної ради. – Випуск XX–XXI. Ужгород TIMPANI, 2022. С. 160–167.
3. Пилип Р. Проблеми наукової атрибуції найдавніших писанок з колекції Закарпатського обласного краєзнавчого музею. Збірник тез доповідей Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького «Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст» 29 вересня 2023 р., м. Львів. С. 157–161
4. Пилип Р. Традиційна писанка Закарпаття XX ст. з фондової колекції Закарпатського краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького. Краєзнавство в інтердисциплінарному контексті розвитку сучасної освіти і науки. Збірник матеріалів IX регіонального науково-методичного інтернетсемінару. (м. Ужгород, 22 квітня 2021 року) / за заг. ред. Баяновської М. Р. Ужгород : ФОП Сабов А.М., 2021. С. 97–206.
5. Пилип Р.І. Проблеми дослідження та реконструкції традиційної писанки Закарпаття. Тези доповідей Всеукраїнської науково-

практичної Інтернет конференції «Актуальні питання музеєзнавства, пам'яткознавства». Мукачево. 2023 р. с. 47–49
6. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Романович Селівачов. К. : Ант, 2005. 444 с.
7. Симкович В. Писанки скансену. Каталог за результатами Міжнародного виставкового проєкту «Світ писанки». Ужгород : Idea, 2024. 56 с.
8. Тиводар М.П. Етнографія Закарпаття: історико-етнографічний нарис. Ужгород : Гражда, 2010. 416 с.
9. Collection of Customs and Toys. URL : https://www.neprajz.hu/en/gyujtemenyek/collections-of-artefacts/collection-of-ritual-objects/musical_instruments_collection.html
10. Zmizelý svět Podkarpatské Rusi ve fotografiích Rudolfa Hůlky (1887–1961). Praha, 2014. 292 s.
11. Літераті Т. Втрачений Ужгород: будинок родини Лендвої (Фото) URL : https://prozahid.com/vtrachenyj-uzhhorod-budynok-rodyny-lendvoi-foto/?fbclid=IwAR0sob1kDb6jH7h8iORMk6BIiW7HJ22-q6i6aMkjWgC50gFsJsTehAtuqjs.

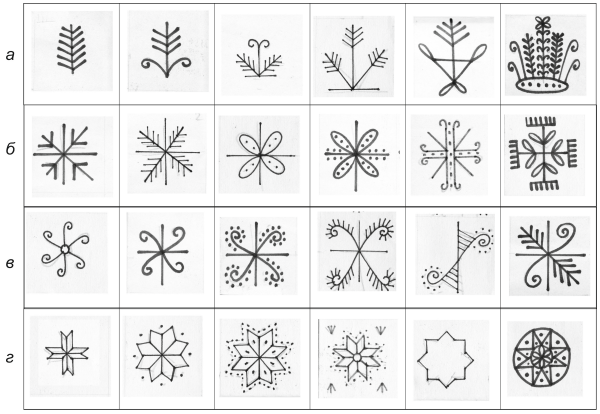


Рис. 1. Домінантні орнаментальні мотиви писанок Закарпаття 20-30-х рр. ХХ ст. з фондів ЗОКМ. Закарпаття: а. фітоморфні мотиви, б. хрестоподібні орнаменти, в. солярні знаки, г. зіркові мотиви. Рисунок Пилипа Р.

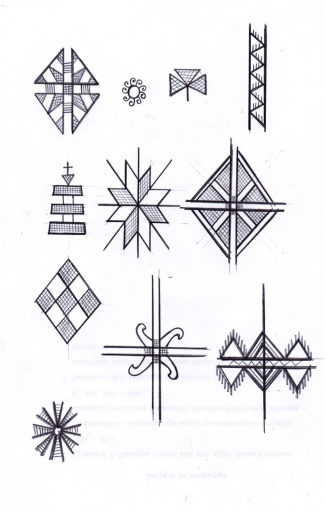


Рис. 2.
Орнаментальні мотиви писанок гуцулів Закарпаття. 1910 р. Із зібрань Гіядора Стрипсьткого. Рисунок Пилипа Р.

Дарина ПІЛЕЦЬКА
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

Алла РЕШЕТНИК
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ВИКОРИСТАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Сучасна дошкільна освіта перебуває у стані активної трансформації, що зумовлена цифровізацією суспільства та появою нових технологічних рішень. Імерсивні середовища та інструменти ШІ змінюють підходи до організації освітнього процесу, формуючи потребу у переосмисленні способів взаємодії дітей дошкільного віку з матеріалом. Такі технології розширюють можливості педагогів у створенні сучасного простору, сприяють оновленню змісту діяльності та підтримують здатність дітей дошкільного віку залучатися до творчих процесів у доступних і зрозумілих форматах. [1]

Роль інновацій полягає у здатності поєднувати традиційні педагогічні підходи з цифровими інструментами, забезпечуючи гармонійний розвиток дитини. Використання технологій дозволяє адаптувати освітній процес до різних потреб, включно з потребами дітей з ООП, створюючи умови для інклюзивної взаємодії. Сучасні цифрові ресурси урізноманітнюють способи подання матеріалу, підтримують індивідуальний темп роботи та сприяють формуванню позитивного досвіду творчої активності. Інноваційність полягає у здатності технологій робити творчі завдання більш доступними та зрозумілими для дітей дошкільного віку [1].

Наслідки для мистецько-творчої діяльності проявляються у створенні середовища, яке мотивує дітей дошкільного віку до активної участі та підтримує їхній інтерес до творчих завдань. Технології не замінюють педагогічну взаємодію, а підсилюють її, дозволяючи педагогам організовувати діяльність так, щоб кожна дитина могла отримати цінний і доступний досвід творчості. Саме тому інноваційний контекст стає важливою складовою оновлення мистецько-творчої діяльності у дошкільній освіті [1].

Імерсивні технології в сучасній дошкільній освіті розглядаються як засіб оновлення мистецького середовища та створення умов для глибшої взаємодії дітей дошкільного віку з творчими завданнями. Їхнє використання дозволяє формувати середовище, у якому дитина може працювати з матеріалом у нових форматах, отримувати досвід, що відповідає її віковим можливостям, та розширювати власні способи участі у творчій діяльності. Такі технології сприяють урізноманітненню способів подання матеріалу, підтримують інтерес дітей дошкільного віку та забезпечують доступність завдань для різних категорій дітей, включно з дітьми з ООП [2].

ШІ у мистецько-творчій діяльності дітей дошкільного віку виступає інструментом, що допомагає оновлювати підходи до організації освітнього процесу. Його використання дозволяє педагогам швидше готувати матеріали, адаптувати їх до змісту заняття та створювати доступні цифрові ресурси. Інструменти ШІ підтримують індивідуальний темп роботи, сприяють формуванню позитивного досвіду творчої взаємодії та допомагають організовувати діяльність так, щоб кожна дитина могла отримати зрозумілий і доступний матеріал [2].

Спільний вплив імерсивних технологій та ШІ проявляється у створенні сучасного освітнього простору, який мотивує дітей дошкільного віку до активної участі у творчих процесах. Цифрові інструменти не замінюють педагогічну взаємодію, а підсилюють її, забезпечуючи умови для інклюзивної участі та різноманітного досвіду творчості. Саме тому поєднання технологій стає важливою складовою оновлення мистецько-творчої діяльності у дошкільній освіті [2].

Роль педагога у впровадженні імерсивних технологій та інструментів ШІ є ключовою, адже саме він формує умови для якісної мистецько-творчої діяльності дітей дошкільного віку. Педагог поєднує традиційні підходи з інноваційними рішеннями, створюючи безпечне, мотивуюче та інклюзивне середовище. Він добирає матеріали, організовує процес і забезпечує доступність змісту для всіх дітей, включно з дітьми з ООП, підтримуючи їхній індивідуальний темп роботи та позитивний досвід творчої взаємодії [3].

Підготовка дітей дошкільного віку до навчання у НУШ передбачає оновлення змісту освітньої взаємодії та створення умов, у яких дитина може отримувати зрозумілий і доступний матеріал. Інноваційні технології допомагають урізноманітнити способи подання інформації, підтримують інтерес дітей дошкільного віку та сприяють формуванню сучасного освітнього простору. Використання цифрових ресурсів забезпечує інклюзивну участь у творчих і пізнавальних завданнях, що відповідає вимогам НУШ та сучасним тенденціям модернізації дошкільної освіти [3].

Технології стають інструментом плавного переходу до НУШ, підсилюючи педагогічну взаємодію та допомагаючи організовувати діяльність так, щоб кожна дитина могла працювати у комфортному темпі. Імерсивні рішення та інструменти ШІ створюють мотивуюче, безпечне та сучасне середовище, у якому діти дошкільного віку отримують різноманітний досвід творчості та поступово готуються до навчання у новому освітньому форматі. Саме тому поєднання технологій і педагогічної майстерності є важливою складовою підготовки дітей до НУШ [3].

Переваги використання імерсивних технологій та ШІ в мистецько-творчій діяльності дітей дошкільного віку пов’язані з можливістю оновлення освітнього середовища та урізноманітнення способів подання матеріалу. Технології підтримують інтерес дітей дошкільного віку, сприяють доступності творчих завдань і допомагають педагогам швидше готувати матеріали, адаптуючи їх до змісту заняття. Вони також забезпечують умови для інклюзивної участі різних категорій дітей, включно з дітьми з ООП, та формують мотивуюче

середовище, у якому дитина може отримувати позитивний досвід творчої взаємодії [1].

Ризики пов'язані з необхідністю збереження балансу між технологічними рішеннями та живою педагогічною взаємодією. Використання цифрових інструментів потребує уважного ставлення до організації процесу, дотримання етичних норм та забезпечення безпечного використання ресурсів. Педагог має враховувати вікові особливості дітей дошкільного віку, добирати технології так, щоб вони підтримували творчий процес, а не ускладнювали його, та володіти достатнім рівнем цифрової компетентності для якісної інтеграції інструментів ШІ та імерсивних рішень [1].

Перспективи використання технологій пов'язані з подальшим розвитком цифрового освітнього середовища та модернізацією підходів до організації творчої діяльності. Очікується розширення можливостей педагогів щодо адаптації матеріалів, структурування завдань та створення умов для інклюзивної взаємодії. Використання ШІ та імерсивних технологій сприятиме формуванню сучасного простору, в якому діти дошкільного віку можуть отримувати різноманітний досвід творчості та поступово готуватися до життя у цифровому суспільстві [1]. Інтеграція імерсивних технологій та ШІ у мистецько-творчу діяльність дітей дошкільного віку передбачає створення сучасного освітнього середовища, у якому цифрові інструменти поєднуються з традиційними педагогічними підходами. Таке поєднання дозволяє урізноманітнити способи подання матеріалу, підтримати інтерес дітей дошкільного віку та забезпечити доступність творчих завдань для різних категорій дітей.. Технології сприяють формуванню умов, у яких дитина може взаємодіяти з матеріалом у нових форматах та отримувати позитивний досвід творчої діяльності [1].

Упровадження технологій у мистецько-творчу діяльність передбачає використання цифрових ресурсів для підготовки матеріалів, структурування завдань та організації освітнього процесу. Імерсивні рішення та інструменти ШІ допомагають педагогам адаптувати зміст діяльності, підтримувати індивідуальний темп роботи та створювати мотивуюче середовище, у якому діти дошкільного віку можуть брати

участь у творчих процесах у доступних і зрозумілих форматах. Це сприяє оновленню мистецького середовища та відповідає сучасним тенденціям модернізації дошкільної освіти [1].

Інтеграція технологій потребує від педагога здатності гнучко поєднувати цифрові інструменти з педагогічною взаємодією, забезпечуючи логічність і послідовність творчих завдань. Використання ШІ та імерсивних технологій підсилює можливості педагога, допомагає створювати інклюзивний, безпечний та сучасний простір, у якому діти дошкільного віку можуть отримувати різноманітний досвід творчої взаємодії. Саме тому інтеграція технологій стає важливою складовою розвитку мистецько-творчої діяльності в ЗДО [1].

Отже, узагальнення сучасних підходів до використання імерсивних технологій та ШІ у мистецько-творчій діяльності дітей дошкільного віку засвідчує значний потенціал цих інструментів для оновлення освітнього середовища. Технології сприяють урізноманітненню способів подання матеріалу, підтримують інтерес дітей дошкільного віку до творчих завдань та допомагають педагогам створювати доступний, мотивуючий і сучасний простір. Вони підсилюють можливості педагогічної взаємодії, забезпечуючи умови для позитивного досвіду творчої діяльності та інклюзивної участі різних категорій дітей [1].

Ефективність упровадження технологій залежить від здатності педагога поєднувати цифрові інструменти з традиційними методами, адаптувати зміст завдань та організовувати процес так, щоб кожна дитина могла працювати у комфортному темпі. Важливо забезпечити безпечне використання цифрових ресурсів, дотримання етичних норм та створення середовища, у якому діти дошкільного віку отримують зрозумілий і доступний матеріал. Підготовка педагогів, оновлення програм та розвиток цифрової компетентності є необхідними умовами для якісного впровадження технологій [1].

Перспективи розвитку імерсивних технологій та ШІ пов’язані з подальшою цифровізацією дошкільної освіти, розширенням можливостей для організації творчої діяльності та формуванням сучасного освітнього простору. Використання технологій сприяє

створенню середовища, в якому діти дошкільного віку можуть отримувати різноманітний досвід творчої взаємодії та поступово готуватися до життя у цифровому суспільстві. Саме тому технологічні інновації стають важливою складовою модернізації мистецько-творчої діяльності в ЗДО [1].

ЛІТЕРАТУРА

1. Сучасні підходи до формування мистецько-творчої компетентності дітей дошкільного віку в умовах трансформації освіти (https://books.reicst.com.ua/index.php/reicst/catalog/view/monograph-03-2026/monograph-03-2026-05/75)
2. Використання штучного інтелекту в закладі дошкільної освіти (https://openedu.kubg.edu.ua/journal/index.php/openedu/article/download/523/467?utm_source)
3. Інноваційні технології організації мистецько-творчої діяльності дітей дошкільного віку як засіб підготовки до Нової української школи (https://perspectives.pp.ua/index.php/nts/article/view/40897/40910).

Юлія РАССУЛОВА
викладач кафедри теорії, технології і
методик дошкільної освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ФОРМУВАННЯ ПЕРВИННОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Питання виховання особистості на основі народної творчості посідає важливе місце в українській педагогічній думці. Значний внесок у розроблення ідей народної педагогіки, національного виховання та використання культурної спадщини в освітньому процесі зробили Григорій Ващенко, Софія Русова, Василь Сухомлинський та інші українські педагоги. У сучасній педагогіці національна ідентичність розглядається як складне особистісне утворення, пов'язане з усвідомленням людиною своєї належності до певної культурної та соціальної спільноти. У дошкільному віці йдеться передусім про започаткування цього процесу: формування емоційного зв'язку з родиною, рідною мовою, культурою та найближчим соціокультурним середовищем.

Водночас проблема використання різних видів народної творчості саме як системного засобу формування первинної національної ідентичності дошкільників потребує подальшого педагогічного осмислення. Національна ідентичність формується поступово й залежить від вікових особливостей дитини, її соціального досвіду та характеру взаємодії з родиною й культурним середовищем. У дошкільному віці доцільно говорити саме про первинні прояви національної ідентичності – перші емоційні, пізнавальні та поведінкові зв'язки дитини з культурою свого народу.

Одним із найприродніших засобів такого впливу є народна творчість, бо це своєрідна форма збереження та передачі культурного досвіду поколінь. У ній відображені уявлення народу про добро і зло,

працю, родину, природу, взаємодопомогу, справедливість, красу та взаємини між людьми.

Для дошкільної освіти особливо цінним те, що народна творчість має образний, емоційний і доступний дитині характер. Вона не потребує складного пояснення: дитина може переживати зміст пісні, казки чи гри через емоції, наслідування, рух і власну діяльність.

Казка є одним із найбільш доступних дошкільникові жанрів фольклору. Вона поєднує яскраві образи, сюжетність, повторюваність, моральний зміст та емоційну насиченість. Особливе місце у формуванні первинної ідентичності належить народній пісні. Її вплив починається ще в ранньому дитинстві, адже першою формою знайомства з рідною культурою для багатьох дітей стає колискова. Прислів'я та приказки знайомлять дітей із морально-етичними уявленнями, які формувалися в народному досвіді. Загадки розвивають спостережливість, образне мислення та вміння знаходити приховані ознаки предметів. Скоромовки сприяють мовленнєвому розвитку і, водночас, допомагають дитині відчути звукове багатство української мови. Народна гра поєднує рух, спілкування, емоції та правила. Для дошкільника це особливо важливо, адже гра є провідним видом діяльності. Важливим компонентом народної культури є декоративно-ужиткове мистецтво: вишивка, писанкарство, кераміка, народна іграшка, витинанка, розпис та інші форми художньої діяльності.

Формування первинної національної ідентичності неможливо розглядати лише в межах закладу дошкільної освіти. Першим середовищем культурної соціалізації дитини є родина. Саме в сім'ї дитина чує перші пісні та казки, знайомиться з родинними традиціями, святами, особливостями мовлення, історіями своїх близьких. Тому співпраця педагогів із батьками може істотно посилити ефективність освітнього впливу.

Формування первинної національної ідентичності в дошкільному віці є тривалим і поступовим процесом, основою якого є емоційний зв'язок дитини з родиною, рідною мовою, культурним середовищем та досвідом своєї спільноти. Народна творчість має значний педагогічний потенціал у цьому процесі. Казка, пісня,

колискова, прислів'я, загадка, народна гра, декоративно-ужиткове мистецтво та традиції дають змогу дитині пізнавати культуру не лише на рівні інформації, а через переживання, діяльність і власний досвід.

Водночас ефективність такого впливу залежить від того, наскільки органічно народна творчість інтегрована в повсякденне життя дитини. Вона не має перетворюватися на набір формальних святкових атрибутів чи механічне заучування фольклорних текстів. Її завдання – створити живий зв'язок між дитиною та культурним досвідом попередніх поколінь.

Отже, використання народної творчості в освітньому процесі закладу дошкільної освіти може стати важливим чинником формування перших уявлень дитини про власну культурну належність, розвитку почуття причетності до рідної культури та виховання поваги до культурного різноманіття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти) : нова редакція : наказ Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33.

2. Бех І.Д. Виховуємо патріотизм як почуття і цінність. *Вихователь–методист дошкільного закладу.* 2016. № 6. С. 4–8.

3. Бех І.Д., Чорна К.І. Програма українського патріотичного виховання дітей та учнівської молоді. Гірська школа українських Карпат, 2015. № 12–13. С. 26–37.

4. Білан О.І. Програма розвитку дитини дошкільного віку «Українське дошкілля». Тернопіль : Мандрівець, 2022.

5. Єпіхіна М. А., Курило Н.О. *Формування основ патріотичного виховання у дошкільників засобами народознавства.* Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. 2017. Вип. 1 (40). С. 96–100.

6. Кравченко Г.В. Національно-патріотичне виховання дітей дошкільного віку засобами народознавства. Укладання картотеки ігор : кваліфікаційна робота. Кривий Ріг, 2023. 97 с.

Марія РОМАН
головний спеціаліст Харківської обласної
військової адміністрації

ЛОКАЛЬНА КУХНЯ ЯК МАРКЕР РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Відродження культурних традицій, звернення до свого коріння та національної ідентичності є актуальною тенденцією сучасної України. Інтелектуальний погляд на такі зрушення поширюється в тому числі й на регіональні кулінарні традиції. В прогресивних сучасних закладах харчування України поширюється популярність автентичної локальної кухні, що виходить за межі переліку звичних та традиційно розповсюджених українських страв. До класичних українських рецептів додаються більш рідкісні стародавні зразки локальної кухні, страви які були поширені на території регіону в минулому. Деякі з них у теперішній час втратили актуальність, деякі були вже майже забутими, а деякі існували до нинішнього часу переважно в домашній кухні і їх неможливо було зустріти в громадських закладах харчування будь-якого рівня. Однак зараз спостерігається активний процес повернення до культурних витоків і до актуалізації локальної кухні, яка є одним з маркерів регіональної ідентичності.

Новітня тенденція застосування непопулярних раніше локальних страв простежуються при створенні меню сучасних трендових закладів харчування. Популяризація регіональних особливостей національної кухні перетворює звичайну вечерю на цікавий просвітницький процес знайомства з історико-культурними кулінарними традиціями різних місцевостей України. Водночас локальна кухня, поширена в минулі роки або сторіччя, отримує новий імпульс відродження, збереження та розвитку в оновленій інтерпретації, відповідно до перспективних всесвітніх тенденцій.

У кожному регіоні України традиційно існували власні оригінальні особливості локальної кухні. Такі відмінності були спричинені низкою об’єктивних факторів. Основним із них являвся

набір продуктової сировини, який був доступним в окремому регіоні. Відмінність природних особливостей, кліматичні умови, наявність водойми та інші фактори впливали на різноманіття рослинництва і тваринництва. Також суттєвий вплив спричиняли локальні господарські традиції, спадкові уміння вирощувати окремі культури, продукти харчування, що передавалися з покоління в покоління. Крім того окремо слід зазначити важливість історичних чинників культурного розвитку регіону, що також впливало на різноманіття локальної кухні.

Завдяки тенденції відродження зацікавленості до локальної кухні як маркеру регіональної ідентичності, старовинні рецепти національних страв відроджуються в пам'яті місцевих мешканців, відтворюються й популяризуються на фестивалях автентичної гастроспадщини, фольклорних святкових заходах, стають ідеєю для створення концептуальних інноваційних закладів харчування. Подібні заклади нового формату приваблюють прогресивним ставленням до локальної кухні як маркеру національної ідентичності.

Прикладом відродженої на сьогодні локальної страви, яка останнім часом набула популярності в закладах харчування, є описана І. Котляревським культова шпундра. Ця старовинна українська страва, що являла собою тушковану свинину з буряками була особливо популярна на Лівобережній Україні. За сучасним рецептом попередньо перед приготуванням шпундри заготовлюється буряковий квас, який роблять заливаючи водою натертий буряк з цукром і сухарями та відстоюючи 4 дні, після чого квас проціджується. Для приготування самої шпундри свиняча підчеревина чи грудина обвалюється в борошні та обсмажується шматочками на салі із додаванням цибулі. Далі до м'яса додається буряк, що також нарізаний досить великими шматками, все разом заливається буряковим квасом та тушкується до готовності. Вважається, що в більш стародавньому варіанті рецептури шпундру також заправляли борошном, пареним перетертим пшоном і сметаною. Шпундра за своїм рецептом дещо нагадує верещаку.

Верещака – старовинна українська страва, що була поширена переважно у Подніпров'ї. Верещака представляє з себе свинячу грудинку тушковану в буряковому квасі. За сучасним рецептом

спочатку, так як і на шпундру, свинина смажиться на салі. Потім м'ясо заливається буряковим квасом та тушкується із додаванням цибулі. Коли страва наполовину готова до неї додається тертий хліб, розмішується та тушкується до повної готовності страви.

Цікавою солодкою стравою яку можна зустріти у закладах харчування є шулик. Це традиційна страва що готувалася по всій Україні, до Маковія або Спасу і історично являла собою прісні коржі, які після запікання ламали на невеликі шматки та просочували поливкою із розтертого в макітрі маку, змішаного з водою та медом. Сучасний рецепт який можна зустріти в пекарнях може дещо відрізнятися та виготовлятися із більш м'якого здобного дріжджового тіста, що змішується із цукрово-маковою сумішшю та вже після цього кожен шулик випікається у невеличних окремих формах. На завершальному етапі такі шулики вимочуються у медовому сиропі.

Яскравим прикладом локальної кухні є традиційні одеські страви. Наприклад, так звана «куряча шийка», старовинна страва ашкеназо-єврейської кухні, яку готували і на території Одеської області. «Куряча шийка» являє собою фаршировану курку, яку начинили сумішшю із подрібнених субпродуктів курки, манкою, мукою або панірувальними сухарями, смальцем та смаженою цибулею. Перед термічною обробкою начинка зашивається в середину шкіри за допомогою нитки, після чого відварюється у курячому бульйоні. Цікаву назву страва отримала через те, що її готували саме використовуючи шкіру лише з шиї, але пізніше стали фарширувати всю шкіру птиці. Традиційно така страва може бути приготовано і з іншої птиці.

Одним з символів одеської кухні безумовно є тюлька. Страви з неї в минулому були надзвичайно розповсюджені у раціоні харчування одеситів через доступність та недорогу вартість цієї риби. У сучасності страви з тюльки є оригінальною місцевою колоритною особливістю, яка відображає традиції які існували на цій території раніше. Але нажаль через воєнні дії існують перешкоди для вилову риби в Чорному морі, тому рецепти із тюлькою були тимчасово дещо видозмінені, та в закладах харчування замість місцевої тюльки зараз може використовувались балтійська кілька.

Зокрема, популярною стравою закладів харчування Одеської області є так звані «биточки з тюлечки». Ця страва є традиційною стравою одеської кухні. Для приготування зазвичай використовувалася саме свіжа чорноморська тюлька. За рецептом очищену тюльку змішують з кляром із муки та збитих яєць, після чого смажать на пательні у формі битків. Один биток формується в розмірі 3–5 риб. Таку страву можна зустріти майже у всіх закладах харчування які мають тематику одеської кухні.

Отже, усі названі страви, як і багато інших автентичних рецептів із минулого зараз можна зустріти в закладах харчування України і тенденція до їх поширення стрімко зростає. Цікавість українців до своїх давніх традицій та звичок проявляється в різних сферах життя, а відродження та розвиток історичної локальної кухні є одним з яскравих маркерів власної ідентичності. Такий тренд дозволяє передавати кулінарні традиції нащадкам, превентуючи їх знищення та несе культурно-просвітницьку функцію. Застосування старовинних кулінарних рецептів надає можливість віднаходити нові осучаснені варіанти бачення звичної місцевої кухні відповідно до сьогоднішніх умов, тенденцій та технічних інновацій, роблячи її ще більш привабливою. Відтак у глобальному сенсі увага до локальної кухні несе унікальні можливості до збереження національного культурного надбання і є важливим маркером регіональної ідентичності.

Наталя РОМАН
кандидат педагогічних наук, доцент
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди,
член Харківського обласного відділення
національної всеукраїнської музичної спілки

ЛОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА АДАПТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Український культурний простір характеризується інтенсивними процесами глобалізації, цифровізації, культурної мобільності та трансформації способів сприйняття мистецтва. За таких умов особливого значення набуває проблема збереження локальної культурної ідентичності та пошуку ефективних способів її представлення в мистецькій діяльності сучасного ансамблю народної пісні. Проблема локальної ідентичності в творчості такого ансамблю набуває особливого значення, оскільки пісенна традиція має численні регіональні відмінності й консолідує власну систему образів, тематичний репертуар, відмінні виконавські стилі та форми культурної пам'яті.

Кожен регіон має самобутній історико-культурний етнографічний контекст, який зумовлює формування унікального культурного середовища, де взаємодіють різні напрями мистецької діяльності та мультикультурні традиції.

Народна пісня є важливою складовою локальної ідентичності й культурної спадщини. Специфічні локальні відмінності виявляються не лише в змісті народнопісенного репертуару, а й у манері виконання вокальних творів, раритетних варіантах текстів і мелодій, календарно-обрядовій та родинно-обрядовій традиції, особливостях сценічного відтворення місцевого фольклору. В нинішніх умовах мистецька діяльність ансамблю народної пісні стає одним із механізмів актуалізації традиційної пісенної спадщини, прикладом

цілеспрямованого й послідовного відтворення автентичного фольклорного матеріалу [1; 2]. Сучасний ансамбль народної пісні закладає нові мистецькі платформи творчого функціонування в концертному, освітньому, конкурсному, фестивальному та цифровому контекстах, чим демонструє актуальні тенденції дослідження й розвитку локальної ідентичності.

Локальна ідентичність як складова регіональної культурної самобутності може бути визначена як усвідомлення приналежності до певного територіального, історичного та культурного середовища. В мистецькій діяльності вона проявляється через звернення до локальної культурної пам'яті, традицій, символів, фольклорних джерел і типових форм художнього самовираження [3]. Локальна ідентичність сучасного ансамблю народної пісні значною мірою пов'язана з регіональним культурним оточенням і яскраво транслює оригінальні автентичні відмінності в традиційному музичному мистецтві, яке функціонує як культурний маркер, органічно об'єднуючи історичну пам'ять, традиційну культуру, фольклор, обрядовість, народне мистецтво та специфічні форми регіональної самоідентифікації. Інспірація локальних традицій, які формуються на підґрунті специфічних територіальних, соціальних, світоглядних і мистецьких особливостей сприяє урізноманітненню стильової складової народної пісні, яка історично існує на окремій території [4; 5].

У процесі діяльності сучасного ансамблю народної пісні локальна ідентичність виявляється в:

- доборі народних пісень, пов'язаних із певним регіоном;
- використанні локальних варіантів народнопісенного матеріалу;
- збереженні характерної манери виконання;
- зверненні до місцевої календарно-обрядової та родинної традиції;
- використанні регіональних особливостей сценічного образу;
- популяризації історико-культурної пам'яті краю;
- співпраці з носіями традиційної культури.

Кожен регіон має узагальнений об'єктивний досвід дослідження та сценічного відтворення традиційної народної пісні. Важливу роль у процесі актуалізації результатів історико-пошукової й аналітичної

роботи з вивчення й популяризації зразків локального музичного мистецтва відіграють фольклористи та виконавські колективи, які здійснюють експедиційну діяльність, записують пісенний матеріал та репродукують його в автентичній або наближеній до традиційної манері співу. Збір, аналіз та збереження фольклорних пісенних зразків різних регіонів є важливим внеском у розвиток локальної музичної культури.

Дослідження фольклору різних місцевостей в межах окремого регіону засвідчують локальну варіативність форм та доводять те, що локальна пісенна традиція є неоднорідною. Означена закономірність розкриває для сучасного ансамблю народної пісні перспективу опрацьовування як узагальнених пісенних варіантів, так і специфічних локальних співацьких традицій. Досвід студіювання і сценічного втілення місцевої пісенно-обрядової спадщини є особливо цінним та перспективним напрямом збереження локальної ідентичності [6]. Він дозволяє перейти від абстрактної презентації регіональної пісенної культури до конкретного культурного напряму і сприяє формуванню унікального мистецького стилю сучасного ансамблю народної пісні.

Адаптивні стратегії сучасного ансамблю народної пісні полягають у формуванні актуальної репертуарної політики творчого колективу. Пріоритетом для реалізації такої ключової стратегії є використання локального фольклорного матеріалу. До моделі репертуару сучасного ансамблю народної пісні передусім входять: інтерпретація фрагментів календарно-обрядового фольклору; автентичні ліричні, жартівливі та побутові пісні; локальні варіанти популярних українських пісень; твори місцевих авторів та актуальні обробки народних пісень з використанням цифрових технологій і штучного інтелекту [7–9]. Особливу цінність становить поєднання пісень за конкретними локальними джерелами з сучасними композиціями, які імітують місцеву фольклорну традицію.

Виконавська адаптація полягає у можливості комбінувати автентичну манеру співу з інноваційними сценічними засобами. Концептуально важливо зберігати засадничі характеристики традиційної вокальної культури: локальні властивості звукоутворення,

ансамблевого звучання, фразування, тембрової взаємодії голосів та специфічного інтонування мелодії. Автентичність у даному випадку не означає повної відмови від сценічної трактовки. Навпаки, творча сценічна інтерпретація слугує простором для усвідомленої презентації сучасним ансамблем народної пісні локальної мистецької традиції. В окремих випадках доречними буде використання танцювальних елементів, постановки сценічних рухів, використання автентичного або бутафорського реквізиту, світлових оформлень, мультимедійних проекцій або відеоматеріалів.

Значущою та ефективною творчою платформою для адаптації локальної ідентичності в існуючий мистецький простір сьогодення є численні фестивалі і конкурси, які являються важливою складовою творчої діяльності сучасного ансамблю народної пісні [10]. Участь у фестивалях є не лише формою концертної практики, а й способом демонстрації локальної традиції в широкому культурному контексті.

В умовах тотальної цифровізації всіх поточних процесів до адаптивних стратегій діяльності сучасного ансамблю народної пісні широко інтегровані цифрові технології презентації фольклору. Як базову складову адаптивних стратегій сучасній ансамбль народної пісні ефективно використовує власні відеозаписи виступів і репетицій, цифрові архіви, освітні відео, подкасти про народну пісню, онлайн-презентації локального репертуару, тематичні відео про творчу історію ансамблю та культурно-просвітницькі заходи, цифрові каталоги репертуару тощо.

Отже, адаптивні стратегії збереження локальної ідентичності в мистецькій діяльності сучасного ансамблю народної пісні інтегруються шляхом виявлення, етнокультурного осмислення, систематизації, виконавського відтворення, творчої адаптації та широкого застосування різноманітних масових комунікацій (концертна діяльність, інформаційно-освітні лекції-концерти, фестивалі, соціальні мережі, цифрові платформи). Таким чином, творча адаптація народної пісні до сучасного культурного середовища є ефективним механізмом її актуалізації та перспективного розвитку. В узгодженій взаємодії локального і глобального формується прогресивна модель мистецької

діяльності сучасного ансамблю народної пісні як колективу, який зберігає локальну культурну пам'ять, творчо її переосмислює та через адаптивні стратегії активно презентує широкій слухацькій аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Generalizing trends of the ethno-cultural phenomenon in the activities of ukrainian song ensembles. Interaction of philology, pedagogy, culture and history as a way of integrating learning: collective monograph / Perevorska O., Roman N., etc. Boston : Primedia eLaunch, 2024. Pp. 18–27.
2. Роман Н.М. Узагальнення новацій етнокультурної ідентичності, автостереотипів та локальних музичних стилів в діяльності сучасного ансамблю народної пісні. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження національної ідентичності в мультикультурному середовищі.* Харків, 2025. С. 217–221.
3. Роман Н.М. Спадкоємність, рефлексія та панівні ідеали розвитку і популяризації українського мистецтва в сучасному освітньому просторі *Традиційна культура в умовах глобалізації: проєкти та ініціативи розвитку і популяризації.* Харків, 2024. С. 223–226
4. Роман Н.М. Дуалізм традиційного та інноваційного – етноінтегруючий елемент сучасних святкувань. *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування.* Харків : Друкарня Мадрид, 2021. С. 158–165.
5. Roman Natalia. Traditions and innovations of solemnization and celebrations. *Traditions and innovations of solemnization and celebrations society and science. Problems and prospects.* London, England, 2022. С. 299 – 300.
6. Roman Natalia. Ukrainian folk toy and its role in the development of a child. *Innovations technologies in science and practice.* Haifa, Israel, 2022. С. 273–274.
7. Roman Natalia. Application of folk instruments of Slobozhanians in the process of preschool children education. *Actual problems of modern*

science. Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference. Boston, USA, 2023. С. 255–260.
8. Роман Н.М. Вплив мультикультурного соціуму на розвиток української пісні в Харкові. *Implementation of modern technologies and their impact on industry.* Paris, France. 2026. С. 99–104.
9. Роман Н.М. Українське музичне мистецтво в мультикультурному соціумі Харкова на початку XX ст. *Problems, current state and prospects for business development*. Graz, Austria. 2025. Pp. 106–110.
10. Roman N. Formation of multicultural traditions in education in the Kharkiv regio. *Scientific research: integration of science and practice for effective* development. Florence, Italy. 2025. Pp. 210–213.

Олександр САДОВЕНКО
здобувач
третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
м. Київ

ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ Й ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТІ

Сучасна українська культура функціонує в умовах воєнної загрози, де збереження спадщини безпосередньо пов'язане з міжнародною репрезентацією. Музейний предмет, архітектурна пам'ятка та архівний документ набувають статусу носіїв історичної пам'яті й доказів культурної тяглості. Підтверджене UNESCO пошкодження 536 культурних об'єктів засвідчує, що цифрове документування, 3D-моделювання та електронне збереження колекцій стають складниками культурної безпеки [1].

Імерсивні технології та штучний інтелект змінюють способи музейної комунікації, оскільки переводять культурну спадщину з режиму пасивного зберігання до активної публічної репрезентації. VR, AR, XR і алгоритмічна обробка культурних даних розширюють можливості представлення українського мистецтва, пам'яток, архівів та воєнного досвіду для внутрішньої й міжнародної аудиторії.

Проблема дослідження полягає в суперечності між технічною переконливістю цифрової форми та потребою культурної достовірності. Видовищна віртуальна експозиція може спростити об'єкт. Естетично приваблива 3D-реконструкція може втратити зв'язок із джерелом. Генеративне зображення може підмінити архівну основу стилістичною імітацією. Через це цифрова репрезентація української культури потребує культурологічної, мистецтвознавчої та джерелознавчої оцінки.

Джерельний корпус досліджуваної проблематики має змішаний науково-інституційний характер і відображає перехід цифровізації від

допоміжної музейної операції до складника культурної політики, пам'яткоохоронної діяльності та міжнародної комунікації. Теоретичну основу репрезентує дослідження Й. Лу (Y. Lu), де AR і VR розглянуто як засоби освітньої взаємодії, туристичного досвіду та сталого використання архітектурної спадщини [15]. Документальну основу формують матеріали ЮНЕСКО (UNESCO), присвячені моніторингу пошкоджених культурних об'єктів і підтримці цифрового збереження музейних колекцій України [1; 2]. Культурно-дипломатичний напрям представлений Українським інститутом (Ukrainian Institute) та платформою Google Мистецтво і культура (Google Arts & Culture), оскільки проєкт «Ukraine is Here» вводить український матеріал до глобального цифрового простору і робить його доступним для аудиторії без спеціальної фахової підготовки [3; 4].

Пам'яткоохоронний і технологічний сегмент репрезентують Скейрон (Skeiron), Polycam «Резервна копія України» (Polycam Backup Ukraine), СайАрк (CyArk), Проєкт RePAIR (RePAIR Project) та Європейська комісія CORDIS (European Commission CORDIS). Ці матеріали висвітлюють 3D-документування, фотограмметрію, лазерне сканування, громадянську участь у фіксації спадщини та застосування штучного інтелекту для реконструкції фрагментованих артефактів [5; 8; 12; 13; 14]. Музейно-комунікаційний вимір представлений Лувром (Louvre), Смітсонівською 3D-цифровізацією (Smithsonian 3D Digitization), платформою Скануй світ (Scan the World), Музеєм викраденого мистецтва (Museum of Stolen Art) і цифровим музеєм Війна зблизька (War Up Close), які демонструють VR-інтерпретацію мистецького твору, відкритий доступ до 3D-спадщини та документування воєнних втрат української культури [6; 7; 9; 10; 11].

Сучасний етап репрезентації української культури позначений переходом від окремих цифрових демонстрацій до розвиненої системи культурного захисту. Музейна документація набуває зв'язку з публічною пам'яттю. Міжнародна комунікація поєднується з правовим свідченням про втрати. Технологічний засіб у такій ситуації не може бути самодостатньою формою показу. Його наукова цінність визначається атрибуцією, етичною мовою, архівною точністю та

здатністю представляти українську спадщину як самостійну історико-культурну традицію.

Діяльність UNESCO задає інституційний рівень охорони культурних цінностей, оскільки пов'язує цифрові копії, 3D-моделі та електронні платформи із захистом музейних колекцій і документальної спадщини України в умовах війни [2]. Проєкт Google Arts & Culture «Ukraine is Here», підтриманий Ukrainian Institute, переводить український культурний матеріал до міжнародного середовища цифрової дипломатії через інтерактивні історії, віртуальні галереї, 3D-моделі та мультимедійні матеріали [3; 4]. #SaveUkrainianHeritage від Skeiron репрезентує документаційний тип роботи, де лазерне сканування й фотограмметрія формують просторову фіксацію пам'ятки без підміни оригіналу цифровою копією [5]. Backup Ukraine, створений за участі Polycam і партнерів, залучає громадян до архівування пам'яток за допомогою телефону, проте така участь потребує навчання через ризик нерівної якості моделей і неточних описів [8; 18]. CyArk підсилює цей напрям професійним 3D-документуванням об'єктів під загрозою, навчанням громад та імерсивною презентацією спадщини [12].

Воєнний вимір цифрової репрезентації розкривають War Up Close і Museum of Stolen Art. War Up Close використовує 360-градусні панорами, VR-окуляри та 3D-об'єкти для документування просторів руйнування, тому цифрове середовище набуває функції культурного свідчення [6]. Museum of Stolen Art фіксує викрадені, знищені або зниклі твори як знаки втрати, а не як декоративні дублікати оригіналів [7]. Такі практики мають працювати з травматичним досвідом стримано, бо ефект присутності може перетворити документальне свідчення на видовищне споживання болю.

Міжнародні практики дають можливість точніше оцінити українські ініціативи. Louvre VR «Mona Lisa: Beyond the Glass» демонструє кураторське використання віртуальної реальності для інтерпретації окремого твору та введення глядача до науково поясненого візуального середовища [9]. Smithsonian 3D Digitization репрезентує інституційну політику відкритого доступу до 3D-контенту,

корисного для освіти, дослідження й повторного використання [10; 19]. Scan the World формує громадську модель відкритої 3D-спадщини, що є близькою до українського громадянського документування, втім вимагає правової обережності під час роботи з пам'ятками в зонах ризику [11].

RePAIR у матеріалах European Commission CORDIS становить один із найбільш перспективних для України зразків застосування штучного інтелекту у сфері спадщини. Проєкт поєднує робототехніку, комп'ютерний зір і алгоритмічне зіставлення фрагментів для реконструкції пошкоджених артефактів [13; 14]. Такий досвід може бути важливим для повоєнної роботи з уламками архітектурного декору, фресок, кераміки та сакральних предметів. Дослідження Й. Лу підтверджує, що AR і VR уже не належать до поодиноких музейних експериментів. Автор розглядає імерсивні технології як засоби освітньої взаємодії зі спадщиною, водночас наголошуючи на вартості впровадження, потребі технічного супроводу та залежності цифрової якості від тривалої інституційної підтримки [15].

Культурна результативність імерсивного або ШІ-проєкту визначається джерельною надійністю, культурною коректністю, етичністю, правовою ясністю та доступністю. Цифрова модель повинна мати зв'язок із конкретним об'єктом, музейним описом, архівним записом або експертним дослідженням. Культурна коректність передбачає врахування регіональних шкіл, конфесійних особливостей, мовних відмінностей та локальних форм пам'яті. Етичність потрібна під час роботи з місцями смерті, пошкодженими містами, втраченими колекціями й викраденими предметами. Правова ясність стосується авторства, походження матеріалу та режиму використання цифрової копії. Доступність забезпечує міжнародну інтеграцію через багатомовне пояснення, зрозумілу навігацію й технічну сумісність, проте не повинна спрощувати спадщину до туристичного кліше.

Найбільш результативним прикладом міжнародної інтеграції є «Ukraine is Here», оскільки проєкт вводить українське мистецтво до глобального цифрового простору як частину європейської та світової культурної історії [3; 4]. Найпереконливішою практикою документації

спадщини виступає #SaveUkrainianHeritage від Skeiron, де імерсивність спирається на точність обміру, просторову фіксацію та можливість подальшого реставраційного використання [5]. War Up Close має значення для репрезентації воєнної пам'яті за умови точної атрибуції місця, дати події, локальної історії та коректної мови щодо постраждалих [6]. Museum of Stolen Art засвідчує особливий статус цифрової копії як форми культурного свідчення, що підкреслює відсутність оригіналу й потребу правового встановлення факту злочину [7]. RePAIR важливий як модель майбутньої ШІ-реставрації, а Smithsonian 3D Digitization і Scan the World показують значення відкритого доступу за наявності ліцензій, якісних описів і контролю чутливого культурного матеріалу [10; 11; 13; 14; 19].

Фольклорна традиція потребує окремої методологічної обережності, бо належить до сфери нематеріальної культурної спадщини, де вирішальним є зв'язок практики зі спільнотою, передаванням досвіду та культурною ідентичністю [16]. Конвенційний підхід UNESCO підкреслює участь спільнот, груп та осіб у збереженні такої спадщини, тому цифрова репрезентація фольклору не може зводитися до декоративного мотиву [17]. Пісня пов'язана з виконавцем і місцем побутування. Обряд існує в конкретній соціальній ситуації. Орнамент пов'язаний із локальною школою й технікою. Казка або легенда зберігає мовну форму, інтонацію та пам'ять спільноти. Імерсивні технології можуть наблизити глядача до цих шарів лише тоді, коли спираються на польові записи, етнографічні описи, архівні матеріали та участь носіїв традиції.

Штучний інтелект у роботі з фольклором створює ризик стилізації під узагальнену «українськість». Генеративна модель здатна швидко відтворити пісенний образ, костюмний мотив, орнаментальний знак або казкову пластику, проте така візуальна правдоподібність не дорівнює традиції. Науково продуктивнішим є підхід, за якого імерсивне середовище відтворює культурну ситуацію побутування: контекст виконання весільної пісні, простір сільської хати, роль громади, діалектну специфіку та зміну традиції під впливом міграції чи війни. Тоді технологія не прикрашає матеріал, а розкриває його

соціальну глибину [20; 21]. Фольклор зберігає регіональну пам'ять. Його мовна різноманітність фіксує досвід спільнот, що пережили насильницьке переселення або втрату місця. Через це цифрова інтеграція фольклору має визнавати право громади на пояснення власного матеріалу.

Отже, імерсивні технології та штучний інтелект стають важливими засобами репрезентації української культури в сучасному світі. Їхнє значення зросло через війну, руйнування пам'яток, загрозу музейним колекціям і потребу міжнародного пояснення українського досвіду. Цифрова форма вже не є другорядним додатком до музейної роботи. Вона входить до сфери культурної безпеки, пам'яткоохоронної політики та культурної дипломатії.

Найбільш результативними є ті практики, які забезпечують культурну точність. «Ukraine is Here» вдалий через глобальну доступність і зв'язок українського матеріалу з міжнародною платформою. #SaveUkrainianHeritage має особливу цінність через точне 3D-документування. War Up Close демонструє силу імерсивного свідчення про війну. Museum of Stolen Art показує цифрову копію як знак утрати та правового нагадування. RePAIR відкриває перспективи ШІ-реставрації для складних фрагментованих об'єктів.

Головний ризик полягає в підміні культури цифровою ефектністю. Українська спадщина не повинна перетворюватися на набір видовищних образів для швидкого міжнародного споживання. Віртуальна реконструкція має залишатися пов'язаною з джерелами. ШІ-модель має працювати під контролем фахівця. Імерсивна експозиція має пояснювати межі власного відтворення.

Подальший розвиток теми доцільно спрямувати на фольклорну традицію, регіональні мистецькі школи, сакральну культуру та спадщину зруйнованих або окупованих територій. Саме там цифрова форма має найбільший потенціал і водночас найбільшу небезпеку спрощення. Переконлива інтеграція української культури до світового цифрового простору можлива лише за умови поєднання технологічної якості, наукової відповідальності та поваги до локального культурного досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. UNESCO. Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO. Last update: 10 June 2026. URL : https://www.unesco.org/en/ukraine-war/damaged-cultural-sites (дата звернення: 18.06.2026).
2. UNESCO. Supporting the digitization of museum collections and documentary heritage in Ukraine. Last update: 5 March 2026. URL : https://www.unesco.org/en/articles/supporting-digitization-museum-collections-and-documentary-heritage-ukraine (дата звернення: 18.06.2026).
3. Google Arts & Culture. Ukraine is Here. URL : https://artsandculture.google.com/project/ukraine (дата звернення: 18.06.2026).
4. Ukrainian Institute. Ukrainian Institute starts collaboration with Google Arts & Culture. URL: https://ui.org.ua/en/news-en/ukrainian-institute-starts-collaboration-with-google-arts-culture/ (дата звернення: 18.06.2026).
5. Skeiron. #SaveUkrainianHeritage. Google Arts & Culture. URL : https://artsandculture.google.com/story/saveukrainianheritage-skeiron/3wXBGzcZjWH6dA (дата звернення: 18.06.2026).
6. War Up Close. VR museum of war in Ukraine. URL : https://warupclose.com/ (дата звернення: 18.06.2026).
7. Museum of Stolen Art. URL : https://www.museumofstolen.art/en (дата звернення: 18.06.2026).
8. Backup Ukraine. Polycam. URL : https://poly.cam/ukraine (дата звернення: 18.06.2026).
9. Louvre. «Mona Lisa Beyond the Glass»: the Louvre's first Virtual Reality experience. URL : https://www.louvre.fr/en/explore/life-at-the-museum/mona-lisa-beyond-the-glass-the-louvre-s-first-virtual-reality-experience (дата звернення: 18.06.2026).
10. Smithsonian 3D Digitization. URL: https://3d.si.edu/ (дата звернення: 18.06.2026).
11. Scan the World. Open 3D Heritage, an Introduction. Google Arts & Culture. URL : https://artsandculture.google.com/story/scan-the-world-scan-the-world/egWRnanxkLB0zg (дата звернення: 18.06.2026).

12. CyArk. Ukrainian Heritage Digitization and Dissemination Initiative. URL : https://www.cyark.org/projects/preserving-ukraine/resource (дата звернення: 18.06.2026).
13. European Commission. CORDIS. Reconstructing the Past: Artificial Intelligence and Robotics Meet Cultural Heritage. URL : https://cordis.europa.eu/project/id/964854 (дата звернення: 18.06.2026).
14. RePAIR Project. Project description. URL : https://www.repairproject.eu/project/ (дата звернення: 18.06.2026).
15. Lu Y., Mi G., Lu H., Wang Y. Immersive Technologies in Built Heritage Spaces: Understanding Tourists' Continuance Intention Toward Sustainable AR and VR Applications at the Terracotta Warriors Museum. Buildings. 2025. Vol. 15, No. 19. Article 3481. DOI: https://doi.org/10.3390/buildings15193481.
16. UNESCO. Intangible Cultural Heritage. URL : https://www.unesco.org/en/intangible-cultural-heritage (дата звернення: 18.06.2026).
17. UNESCO. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. URL : https://ich.unesco.org/en/convention (дата звернення: 18.06.2026).
18. World Economic Forum. This app is helping to protect Ukraine's cultural heritage. 27 January 2023. URL : https://www.weforum.org/stories/2023/01/ukraine-cultural-heritage-technology-3d/ (дата звернення: 18.06.2026).
19. Smithsonian Institution. Smithsonian Open Access. URL : https://www.si.edu/openaccess (дата звернення: 18.06.2026).
20. Садовенко С.М. Імерсивні технології в музичному мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 289–296. DOI : https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351955
21. Садовенко С.М. Імерсивні технології в мюзиклі як модус трансформації музично-театрального мистецтва. *Вісник Маріупольського державного університету.* Серія: філософія, культурологія, соціологія, вип. 31. Київ, 2026. С. 186–202. DOI : https://doi.org/10.34079/2518-1343-2026-16-31-186-202.

Світлана САДОВЕНКО
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
м. Київ

ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ВИКОНАННІ ЯК РЕСУРС ІДЕНТИЧНОСТІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Проблема дослідження фольклорної традиції в сучасному мистецькому виконанні полягає у протиріччі між потребою збереження автентичних ознак та неминучою трансформацією фольклорного матеріалу в сучасному мистецькому виконанні. Фольклор зберігає ідентифікаційну силу завдяки локальній пам'яті, мовній своєрідності, виконавській манері, обрядовому походженню та зв'язку із середовищем традиційного функціонування. Сценічна, академічна, фестивальна, естрадна й цифрова інтерпретації розширюють публічну присутність традиції, проте можуть послабити її локальну й обрядову основу. Відтак, наукова проблема полягає у визначенні умов, за яких сучасне мистецьке виконання зберігає культурно-ідентифікаційний потенціал фольклору й не зводить його до декоративної етнографічної ознаки або короткої сценічної емблеми.

Мета – розкрити аспекти фольклорні традиції в сучасному мистецькому виконанні як ресурс збереження національно-культурної ідентичності.

Корпус досліджень (С. Гямяляйнен, Л. Добрянська, І. Довгалюк, І Карвалью, Г. О'Ші, С. Садовенко, І. Сінельніков, В. Сінельнікова, С. Спенсер, А. Ткач, Р. Цапун, Т. Шнуренко, ін.) доводить, що фольклорна традиція в сучасному мистецькому виконанні має

розглядатися як культурно-ідентифікаційний ресурс. Значимим є походження фольклорного матеріалу, автентичність манери виконання, архівне документування, сценічна інтерпретація, освітня передача, публічне представлення. Мистецька робота з фольклором є відповідальною і потребує збереження зв'язку між художньою формою, локальною пам'яттю та традиційним середовищем побутування.

Науковий дискурс засвідчує, що відповідальна мистецька робота з фольклором можлива лише за умови збереження зв'язку між художньою формою, локальною пам'яттю та традиційним середовищем побутування. Зокрема, у дослідженні Валентини Сінельнікової, Тетяни Шнуренко та Раїси Цапун «Дефініція традиційного співу в Україні: між автентикою, сценічністю та постфольклором» розмежовуються різні форми функціонування традиційного співу. Автори виділяють автентичний, сценічний, академізований, реконструйований та міський повсякденний рівні співочої практики [4]. Авторки зауважують, що «автентичний спів репрезентує безпосередню спадкоємність традиції в локальних громадах; сценічно-академічна площина демонструє художню обробку та функцію національної культурної репрезентації; реконструктивні практики сучасних фольклористичних гуртів відтворюють давні форми на основі архівних матеріалів; побутово-стихійний рівень відображає живучість пісенної культури у міському середовищі як засобу ідентифікації та комунікації» [4, с. 192]. Значення цього дослідження полягає в тому, що воно дозволяє уникнути спрощення, адже не кожне виконання народної пісні є однаково близьким до традиції, проте сценічна форма може зберігати етнокультурний зміст за наявності фахової підготовки.

Праця І. Сінельнікова та Ю. Вітранюк «Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda» демонструє приклад аналізу конкретного мистецького проєкту [3]. У дослідженні розкривається діяльність сучасного етногурту як виконавського осередку і лабораторії взаємодії польового матеріалу, авторської композиції, сценічної естетики та аудиторного сприйняття. Висвітлюються особливості «інтерпретації музично-фольклористичного матеріалу у творчості етногурту «Zgarda», що

проявляється, зокрема, у контамінації кількох автентичних творів в одну вокально-інструментальну композицію з можливими авторськими відхиленнями в динаміці, темпоритмі, мелодійній лінії та ін.» [3, с. 17]. Автори наголошують на важливості підходу до опрацювання фольклорного матеріалу, дозованого та екологічного міксування автентики з сучасною музикою, які мають підкреслювати красу народної пісні. Фольклористи доходять важливого висновку, що використання у творчості сучасних музикантів традиційної музики є «надзвичайно актуальним», адже «традиційній музиці надається нове життя, вона видозмінюється й знаходить відгук у молоді завдяки новому звучанню та форм [3, с. 17].

Зарубіжна наукова література допомагає розкрити подібні процеси в інших культурах. У статті Г. О'Ші про ірландську традиційну музику показано, що національна музика може водночас формувати почуття приналежності до певного етносу та відтворювати стереотипні уявлення про спільноту [11]. С. Спенсер аналізує ірландську традиційну музику XXI століття як сферу, де автентичність постійно узгоджується між виконавцями, слухачами, цифровими носіями та освітніми середовищами [14]. Дослідження І. Карвалью та співавторів про фаду (музичний жанр, що виник у Лісабоні, Португалія) демонструє, що нематеріальна спадщина в туристичному просторі пов'язана з очікуваннями автентичності та емоційної достовірності. Автори висновують, що «хоча як автентичність, так і емоції тісно пов'язані із загальною задоволеністю, відсутність автентичності не була помітно пов'язана з невдоволенням. Найновіший заклад фаду сприймається як найбільш автентичний» [5]. Оглядова праця С. Гямяляйнен та співавторів про саамський йойк показує традиційний спів як форму пам'яті, що зберігає значення попри тривалий історичний тиск на корінну культуру [10].

В розділі 7 «Український фольклор у світовому культурологічному просторі» колективної монографії «Українська сучасна гуманітаристика: виклики та стратегії розвитку» ми зауважуємо, що «український фольклор репрезентує автентичну традицію з притаманними їй ознаками культурної окремішності» [2,

с. 193]. Отже, фольклорну традицію в сучасному виконанні необхідно аналізуватися через походження матеріалу, ступінь авторської обробки, зв'язок із локальною манерою, соціальну функцію та публічний спосіб представлення. Найпереконливіші дослідження не відокремлюють художню форму від культурної пам'яті, а розглядають їх як взаємопов'язані рівні мистецької практики.

Фольклорна традиція в сучасному мистецькому виконанні функціонує як ресурс культурної ідентичності за умови збереження зв'язку з джерелом, локальною манерою та традиційним середовищем побутування. Реконструктивний автентичний спів, козацькі пісні Дніпропетровщини, кобзарсько-лірницька традиція, кримськотатарська музична спадщина [12], діяльність етногуртів «ДахаБраха» [8], «Go_A», «ONUKA», «Божичі», «Древо» [1], «Кралиця», «Курбаси», «Хорея Козацька», «Zgarda» та ін., цифрові архіви репрезентують різні способи переходу фольклору до концертної, освітньої, фестивальної, медійної та міжнародної культурної практики.

Загальна ситуація характеризується посиленням суспільної ваги фольклору. Традиційний матеріал дедалі частіше виступає знаком історичної пам'яті, регіональної належності, мовної тяглості, професійної виконавської культури та національно-культурної самоідентифікації. Особливого значення це набуває в умовах воєнного досвіду України, коли пісня, інструментальна традиція, орнамент, діалектна вимова й архівний запис стають формами культурної стійкості та міжнародної репрезентації.

Разом із цим, сучасне мистецьке представлення фольклору містить ризик спрощення. Сцена, оркестрова обробка, електронне звучання, фестивальна подача або цифрове відокремлення матеріалу від первинного середовища можуть послабити обрядове походження, темброву своєрідність, локальну вимову та зв'язок із носіями традиції. Тому найбільш переконливими є ті мистецькі практики, де сучасна інтерпретація спирається на польові записи, архівні матеріали, фахове навчання, точне позначення регіону, повагу до виконавської манери та відповідальне використання джерел.

Український досвід демонструє, що фольклор у сучасному мистецтві не зводиться до репертуарного запозичення або етнографічної декоративності. Він постає як форма культурної пам'яті, художньої спадкоємності та публічного представлення ідентичності, коли авторська інтерпретація не руйнує традицію, а відкриває для неї нові способи суспільного функціонування. Фольклорна спадщина в сучасній культурі дедалі активніше переходить із локального середовища побутування до професійної сцени, фестивальної інфраструктури, цифрового поширення, освітньої практики, туристичної економіки та культурної дипломатії. Такий перехід розширює публічну присутність традиції, однак водночас загострює проблему збереження автентичної манери, соціальної біографії, мовної своєрідності та права носіїв традиції на відповідальне представлення власної культури.

Ірландський досвід, зокрема діяльність «The Chieftains» і «Lankum», показує, що міжнародна впізнаваність традиційної музики може підтримувати почуття належності, проте здатна стандартизувати виконавські моделі й закріплювати спрощені образи національної культури. Фламенко демонструє продуктивність сильної сценічної форми за умови збереження виконавської школи, історичної пам'яті та зв'язку з культурним середовищем [9]. Фаду виявляє ризик перетворення емоційної достовірності на туристичний продукт. Саамський йойк увиразнює етичний вимір роботи з уразливою спадщиною, пов'язаною з мовою, землею, історичною травмою та культурними правами корінного народу. Порівняльний матеріал виявляє напруження між публічною доступністю фольклору та необхідністю фахового збереження його локальної, виконавської й соціокультурної основи. Для українського мистецького досвіду ці зарубіжні зразки допомагають точніше окреслити умови відповідальної інтерпретації народної пісні, інструментальної традиції, кримськотатарської музичної спадщини та регіональних виконавських практик. Найбільш продуктивним постає такий тип сучасного виконання, який спирається на архівні матеріали, живе навчання,

знання локальної манери, повагу до носіїв традиції та усвідомлення межі між художньою інтерпретацією і поверховою стилізацією.

Порівняння українського і зарубіжного стану підтверджує, що фольклорна традиція в сучасному мистецькому виконанні найкраще зберігає ідентифікаційну силу тоді, коли поєднує джерельну обізнаність, виконавську дисципліну, повагу до локальної манери та здатність до сучасної художньої комунікації. Проблемними стають ті форми, де традиція використовується як декоративний знак, а походження матеріалу лишається невідомим для виконавця й аудиторії.

Специфіка українського матеріалу полягає в особливому зв'язку фольклору з воєнною пам'яттю, локальними втратами, мовною стійкістю, досвідом переселення та поверненням регіональних культурних голосів. Саме тому сучасне виконання українського фольклору має естетичне і соціокультурне значення. Воно здатне підтримувати історичну тяглість спільнот, формувати відповідальну мистецьку освіту та представляти Україну в міжнародному просторі через глибину власної традиції.

Варто зауважити, що ідентичність у мистецькому виконанні не виникає з костюма, декоративного орнаменту чи прямої цитати з народної пісні. Вона виявляється через пам'ять звучання. Традиція стає впізнаваною, коли сучасна художня форма зберігає відчуття походження. Важливим залишається досвід передавання між поколіннями, які зберігали пісню. Мистецтво відкриває ідентичність як живу пам'ять культури, здатну впізнати себе в новому звучанні сучасності.

Реконструктивні співочі гурти «Божичі», «Древо» [1], «Кралиця» мають особливу наукову та педагогічну вартість. Їхня практика спирається на польові матеріали. Регіональна манера опановується через уважне слухове засвоєння. Тривалий контакт із живою традицією носіїв надає цим гуртам фахової переконливості.

Кобзарсько-лірницька спадщина репрезентує інший тип спадкоємності. У цій практиці інструмент не відокремлюється від голосу. Репертуар передається через учнівство. Етична самодисципліна виконавця формує цілісну школу мистецької відповідальності. Саме

тому кобзарсько-лірницька традиція має значення для мистецької освіти та культурної репрезентації.

Козацькі пісні Дніпропетровщини постають вагомим зразком національно-культурної ідентичності [6; 7]. Їхня сила розкривається за умови точного пояснення історичного походження. Регіональна манера потребує окремої фахової уваги. Вокальна структура таких пісень не повинна підмінюватися спрощеною сценічною героїзацією.

Проєкт Jamala «QIRIM» переконливо вводить кримськотатарську музичну спадщину до великого концертного простору, повертаючи до публічного слухання мову, географію та музичну пам'ять Криму [15; 16]. Діяльність «ДахаБраха», Zgarda, «Go_A» й інших етномузичних колективів засвідчує можливість комунікації з молодіжною та міжнародною аудиторією. Цифрові архіви на зразок «Polyphony» [13] створюють необхідну дослідницьку основу для концертної, освітньої та перформативної практики.

Фольклорна традиція в сучасному мистецькому виконанні є способом художньої репрезентації ідентичності тоді, коли давній культурний матеріал переходить у сучасну сценічну, освітню, цифрову або перформативну практику, зберігаючи зв'язок із локальною пам'яттю, виконавською манерою та традиційним середовищем побутування. Сценічна інтерпретація здатна зберігати ідентифікаційну силу фольклорної традиції, яка в сучасному мистецькому виконанні постає формою збереження культурної пам'яті і ресурсом національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гурт «Древо». Офіційний сайт. URL : https://www.drevokyiv.com/ (дата звернення: 18.06.2026).

2. Садовенко С.М. Український фольклор у світовому культурологічному просторі. Українська сучасна гуманітаристика: виклики та стратегії розвитку : колективна монографія / уклад.: В.А. Сіверс, О. Ф.Стаднік. Київ : НАКККіМ, 2025. С. 181–211. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/VR/1/45/4/Monografia%20kafedri%20gumanit.%20disciplin-2.pdf (дата звернення: 18.06.2026).

3. Сінельніков І., Вітранюк Ю. Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda». Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2023. Т. 6, № 1. С. 17–32. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277878 .
4. Сінельнікова В., Шнуренко Т., Цапун Р. Дефініція традиційного співу в Україні: між автентикою, сценічністю та постфольклором. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2025. Вип. 53. С. 192–203. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348326.
5. Carvalho I., Madeira A., Monteiro A., Lopes S., Palrão T. Fado, urban popular song, and intangible heritage: perceptions of authenticity and emotions in TripAdvisor reviews. Humanities and Social Sciences Communications. 2023. Vol. 10. Article 442. DOI: https://doi.org/10.1057/s41599-023-01939-w.
6. Cossack songs of Dnipropetrovsk region. Authentic Ukraine. URL : https://authenticukraine.com.ua/en/cossack-songs (дата звернення: 18.06.2026).
7. Cossack's songs of Dnipropetrovsk Region. UNESCO Intangible Cultural Heritage. URL: https://ich.unesco.org/en/USL/cossack-s-songs-of-dnipropetrovsk-region-01194 (дата звернення: 18.06.2026).
8. DakhaBrakha. Official website. URL : https://www.dakhabrakha.com.ua/en/about/ (дата звернення: 18.06.2026).
9. Flamenco. UNESCO Intangible Cultural Heritage. URL : https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363 (дата звернення: 18.06.2026).
10. Hämäläinen S., Musial F., Salamonsen A., Graff O., Olsen T. A. Sami yoik, Sami history, Sami health: a narrative review. International Journal of Circumpolar Health. 2018. Vol. 77, Issue 1. Article 1454784. DOI: https://doi.org/10.1080/22423982.2018.1454784.
11. O'Shea H. Defining the Nation and Confining the Musician: The Case of Irish Traditional Music. Music & Politics. 2009. Vol. III, Issue 2. DOI: https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0003.205.

12. Örnek, a Crimean Tatar ornament and knowledge about it. UNESCO Intangible Cultural Heritage. URL : https://ich.unesco.org/en/RL/ornek-a-crimean-tatar-ornament-and-knowledge-about-it-01601 (дата звернення: 18.06.2026).
13. Polyphony Project. URL : https://www.polyphonyproject.com/ (дата звернення: 18.06.2026).
14. Spencer S. Traditional Irish Music in the Twenty-first Century. URL : https://scottbspencer.com/wp-content/uploads/2022/04/Spencer-Crossroads-proof.pdf (дата звернення: 18.06.2026).
15. The album QIRIM by Jamala was presented in Liverpool. Crimea Platform. 12.05.2023. URL : https://crimea-platform.org/en/news/the-album-qirim-by-jamala-was-presented-in-liverpool/ (дата звернення: 18.06.2026).
16. The premiere of Jamala's QIRIM with Qatar Philharmonic Orchestra. Ukrainian Institute. URL : https://ui.org.ua/en/projects/the-premiere-of-jamalas-qirim-with-qatar-philharmonic-orchestra/ (дата звернення: 18.06.2026).

Валерія СЕМЕЛЯК
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
Університету імені Г С. Сковороди

ВПРОВАДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У сучасних умовах особливого значення набуває проблема формування національної ідентичності особистості вже з дошкільного віку. Саме в цей період дитина активно пізнає навколишній світ, засвоює моральні цінності, формує перші уявлення про родину, рідний край, культуру та свою належність до певної спільноти. Тому заклад дошкільної освіти має не лише забезпечувати всебічний розвиток дитини, а й створювати умови для природного становлення її національної свідомості. Важливим засобом у цьому процесі є українські народні традиції, які поєднують історичний досвід народу, його моральні цінності, культурні надбання та особливості світосприйняття.

Актуальність звернення до народних традицій зумовлена тим, що національно-патріотичне виховання дошкільників не повинно обмежуватися ознайомленням із державною символікою чи проведенням окремих тематичних заходів. Воно має бути системним і відбуватися через доступні дитині форми діяльності, у яких культура переживається емоційно та особистісно. Сучасні матеріали Міністерства освіти і науки України акцентують увагу на важливості формування в дошкільників національної ідентичності, збереження історичної пам’яті та національної культури, зокрема через народні традиції, календарні свята, фольклор і культурну спадщину [1; 2].

Українські народні традиції є багатогранним педагогічним ресурсом. До них належать календарно-обрядові та родинні звичаї, народні пісні, казки, прислів’я та приказки, традиційні ігри, декоративно-ужиткове мистецтво, народна іграшка, вишивка,

орнаментика, традиційний одяг, ремесла тощо. Їх використання дає можливість поєднувати пізнавальний, моральний, естетичний, мовленнєвий і соціально-комунікативний розвиток дитини. Водночас народні традиції сприяють формуванню почуття приналежності до української культури не через абстрактні пояснення, а через конкретний емоційний і практичний досвід.

Особливу роль у цьому процесі відіграє український фольклор. Народні казки, пісні, колискові, забавлянки, лічилки, прислів'я та приказки є доступними для сприйняття дошкільниками й водночас містять значний виховний потенціал. Через казкові образи та сюжети діти засвоюють уявлення про добро і зло, справедливість, чесність, сміливість, працелюбність, взаємодопомогу та повагу до інших. Народна творчість також сприяє збагаченню словникового запасу, розвитку зв'язного мовлення та інтересу до української мови.

Ефективним напрямом є залучення дітей до календарно-обрядових традицій. Ознайомлення з особливостями Різдва, Великодня, Івана Купала, Андріївських вечорниць та інших народних свят може відбуватися через бесіди, читання художніх творів, музичну діяльність, інсценізації, народні ігри, виготовлення святкових атрибутів і тематичні творчі завдання. Важливо, щоб дитина була не пасивним спостерігачем, а безпосереднім учасником діяльності. Такий підхід відповідає сучасним рекомендаціям щодо патріотичного виховання дошкільників, у яких народні традиції пропонується реалізовувати, зокрема, через ігри, колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, ознайомлення з українською культурою та народними святами [2].

Значний потенціал має використання української народної гри. На відміну від традиційного повідомлення інформації, гра створює умови для активної взаємодії дітей, розвитку комунікативних навичок, взаємодопомоги та відчуття спільності. Народні рухливі й хороводні ігри можуть органічно інтегруватися в різні види діяльності дошкільників, допомагаючи одночасно підтримувати фізичну активність і знайомити дітей із культурними надбаннями українського народу.

Окремої уваги заслуговує народна іграшка. Вона є не лише засобом дитячої гри, а й своєрідним носієм культурної пам'яті. Ознайомлення з лялькою-мотанкою, глиняною, дерев'яною, солом'яною та іншими традиційними іграшками дозволяє розкрити перед дітьми особливості побуту, творчості та праці українців. Практична діяльність – створення спрощених варіантів народної іграшки, орнаментів чи декоративних виробів – сприяє розвитку творчих здібностей, дрібної моторики, самостійності та водночас формує дбайливе ставлення до культурної спадщини.

Важливим є принцип інтегрованості народознавчого матеріалу в освітній процес. Українські традиції доцільно використовувати не лише під час спеціально організованих занять, а й у повсякденному житті групи: під час ігор, читання, музичної та образотворчої діяльності, спостережень, праці, спілкування. Саме систематичність дає можливість перетворити окремі знання про українську культуру на особистісно значущі цінності. У Базовому компоненті дошкільної освіти наголошено на гуманістичних засадах розвитку дитини та значенні патріотичного й громадянського виховання, що створює нормативне підґрунтя для такого підходу [3].

Не менш важливою умовою є взаємодія закладу дошкільної освіти з родиною. Саме сім'я є першим середовищем, у якому дитина стикається з традиціями, мовою, родинними звичаями та культурними цінностями. Тому доцільними є сімейні проєкти, тематичні виставки, майстер-класи, створення родинного дерева, презентації сімейних традицій, спільне виготовлення виробів народного мистецтва. Така співпраця допомагає дитині побачити, що українська культура існує не лише в межах заняття чи свята в дитячому садку, а є природною частиною життя її родини та суспільства.

На мою думку, особливу увагу необхідно приділяти тому, щоб національно-патріотичне виховання не набувало формального характеру. Дитині дошкільного віку складно сприймати складні суспільно-політичні поняття, проте вона здатна відчувати любов до рідної мови, родини, свого міста чи села, захоплюватися українською піснею, народною іграшкою, казкою, орнаментом. Саме через такі

близькі та зрозумілі дитині образи поступово формується емоційне підґрунтя майбутньої громадянської позиції.

Отже, українські народні традиції є важливим засобом національно-патріотичного виховання дітей дошкільного віку. Їх систематичне, змістовне та віковідповідне використання сприяє формуванню у дітей початкових уявлень про культурну спадщину України, поваги до рідної мови, звичаїв і традицій, почуття приналежності до українського народу. Найбільш результативним є підхід, за якого дитина не просто отримує інформацію про традиції, а проживає їх через гру, творчість, музику, спілкування та спільну діяльність із дорослими й однолітками. У такому випадку народна традиція стає не лише об'єктом вивчення, а живим засобом формування особистості майбутнього громадянина України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Міністерство освіти і науки України. Національно-патріотичне виховання дітей та молоді. URL : https://mon.gov.ua/osvita-2/pozashkilna-osvita/vikhovna-robota-ta-zakhist-prav-ditini/natsionalno-patriotichne-vikhovannya.
2. Осипенко Л. Виховуємо патріотизм. Платформа розвитку дошкільнят «НУМО». Міністерство освіти і науки України. URL : https://numo.mon.gov.ua/vihovuyemo-patriotizm.
3. Міністерство освіти і науки України. Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти (Державного стандарту дошкільної освіти): наказ від 12.01.2021 № 33. URL : https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0033729-21#Text.
4. Міністерство освіти і науки України. Щодо методичних рекомендацій до оновленого Базового компонента дошкільної освіти: лист від 16.03.2021 № 1/9-148. URL : https://mon.gov.ua/npa/shodo-metodichnih-rekomendacij-do-onovlenogo-bazovogo-komponenta-doshkilnoyi-osviti.

Ірина СЕМИКОПЕНКО
заступник директора з
організаційно-методичної роботи
комунального закладу «Обласний
організаційно-методичний центр
культури і мистецтва»,
магістр державного управління
м. Харків

ІНТЕГРАЦІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ: ДІАЛЕКТИКА ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ ТА ЛОКАЛЬНИХ ІНІЦІАТИВ

Сучасний культурний ландшафт прифронтової Харківщини формується під впливом двох взаємопов'язаних і динамічних процесів – глобалізації та локалізації, синергія яких визначає вектор виживання вітчизняної гуманітарної сфери. Повномасштабна воєнна агресія актуалізувала необхідність негайної інтеграції місцевих інституцій у глобальні безпекові, інформаційні та фінансово-грантові мережі, що стало базовою умовою для їхнього інфраструктурного та кадрового збереження. Водночас загроза нівелювання національної ідентичності та цілеспрямоване нищення культурної спадщини зумовили потужну зворотну хвилю локалізації. Вона виявляється у проактивному зверненні громад до автентичного фольклору, традиційних ремесел, екологічного волонтерства та історичної пам'яті як до фундаментальних джерел психосоціальної резильєнтності населення.

У цьому контексті реформа децентралізації, яка передала культурну інфраструктуру на баланс органів місцевого самоврядування, виступила каталізатором гнучкого антикризового управління. Заклади культури клубного типу, бібліотеки та музеї перетворилися з пасивних трансляторів масового продукту на автономних суб'єктів формування безпекового та соціокультурного середовища.

Воєнна інтеграція клубних закладів розпочалася з їхньої докорінної функціональної диверсифікації та перетворення на

безпекові, логістичні й освітні хаби. Яскравим прикладом інституційної глобалізації на локальному рівні є кейс с. Дублянка Краснокутської громади. В 2024 р., в межах проєкту за підтримки міжнародної організації Plan International та фінансування Міської ради міста Мадрид (Іспанія), було проведено капітальний ремонт та безпекову модернізацію Дублянського сільського клубу. Заклад трансформувався в сучасний цифровий освітній простір для підлітків, де завдяки БО «БФ «Волинь SOS»» також було повністю оновлено інструментальну базу. Аналогічно в Чугуївській ТГ (с. Новопокровка) через руйнування шкіл простір клубу інтегрував функції закладу загальної середньої освіти, а у Златопільській ТГ Палац культури «Хімік» став центральним волонтерським хабом та укриттям, де додатково облаштували автономний вуличний тепловий пункт.

Одночасно процес локалізації виявляється у створенні мікропросторів, де традиційне мистецтво та традиційна культура Слобожанщини використовуються як інструменти арттерапії та соціокультурної реабілітації для ВПО та ветеранів. Унікальним кейсом етнокультурної локалізації є створення в 2024 р. у с. Чернещина простору HLYNA-hub «preKRASNOkut» (Глина-простір «Белебина»). Проєкт, реалізований ГО «Культурний Діалог» та ГО «Грін Арт Тур» за підтримки Western NIS Enterprise Fund та аналітичного центру Cedos, розгорнуто безпосередньо в автентичній хаті-мазанці. Через відновлення традиції толоки, проведення ремісничих майстерень та занять із глинотерапії хаб забезпечує психологічне розвантаження мешканців. Паралельно у Златопільській ТГ за рахунок міжнародних грантів створено ремісничий «Kraft hub», обладнаний верстатами з ЧПУ, де ветерани проходять трудову адаптацію, інтегруючи традиційне деревообробне ремесло у сучасні цифрові формати.

Сучасна локалізація традиційної спадщини активно використовує глобальні цифрові інструменти. На Краснокутщині за підтримки Українського культурного фонду (УКФ) впроваджено звукову вебмапу «Голос спадщини» для фіксації фольклору, аудіовізуальний перформанс «ВЦІЛІЛО. Символи нескінченного життя», а також випущено музичний альбом «Де земля тремтить» етно-

рок гурту ЯРИ та мініальбом «Джон, завари мені кави» (за підтримки фонду «ІЗОЛЯЦІЯ»). Окремим еко-культурним феноменом за підтримки Посольства Республіки Словенія в Україні став «Екологічний дослідницький пункт» та «Школа екологічного волонтерства» у співпраці з національним природним парком «Слобожанський». Водночас благодійні концерти «Природа безМін» (с. Городнє) конвертують локальний культурний продукт у реальну допомогу процесам гуманітарного розмінування регіону.

Інтеграція в європейський соціокультурний контекст вимагає також рішучої деколонізації та очищення простору від імперських наративів. У Златопільській ТГ із бібліотечних фондів було вилучено 24 035 примірників російськомовної пропагандистської літератури, на заміну якій інтегрується якісна україномовна книжка. В деокупованій Ізюмській ТГ заклади культури виконують місію меморіалізації воєнної історії через проєкти «Ізюм. Маршрут Пам'яті» (Izyum Memory Route) та «Ізюм. Герої», транслюючи трагічний досвід (зокрема, фіксацію наслідків авіаудару по вул. Пам'яті 9 березня 2022 р., де загинуло близько 50 цивільних осіб) на глобальний міжнародний рівень, перетворюючи заклади на осередки громадянської адвокації.

Залучення фінансових ресурсів міжнародних донорів (зокрема, досвід Златопільської ТГ, яка акумулювала понад 6,62 млн грн грантових інвестицій за період 2023–2026 рр.) безпосередньо залежить від готовності локальних інституцій відповідати глобальним стандартам менеджменту, цифровізації та безбар'єрності, що було продемонстровано під час інклюзивного облаштування молодіжного хабу «Комора».

Таким чином, заклади культури Харківщини еволюціонували від радянських будинків культури до європейських Центрів культурних послуг (ЦКП). Процес локалізації виявився у проактивному використанні традиційної культури (кейси «HLYNA-hub», ремісничого «Kraft hub», досліджень гурту «ЯРИ») як базового засобу подолання колективної травми. Ефективна взаємодія між локальними громадами, громадським сектором та глобальними донорами є ключовим фактором

стійкості соціокультурної сфери Харківської області та її повоєнної ревіталізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо впровадження поняття «центр культурних послуг» : Закон України від 29 квіт. 2021 р. № 1432-IX. Відомості Верховної Ради України. 2021. № 29. Стаття 234.
2. Культурна сфера в умовах війни: виклики, трансформації, перспективи: аналіт. доп. / за заг. ред. В.А. Білої. Київ : НІСД, 2024. 84 с.
3. Матеріали презентації «Трансформація закладів культури Златопільської громади Харківської області за період 2023–2026 рр». 25 с./ онлайн-захід «Сила громад: від ресурсів громади до розвитку креативної економіки», організатор Український центр культурних досліджень.
4. Матеріали презентації «Сила партнерства. Культура через громадські ініціативи Краснокутщини 2024–2026» / ГО «Грін Арт Тур». 24 с / онлайн-захід «Сила громад: від ресурсів громади до розвитку креативної економіки», організатор Український центр культурних досліджень.
5. Матеріали презентації «Жити. Творити. Відновлювати» презентація Ізюмської міської громади, 2026. 81 с. / онлайн- захід «Сила громад: від ресурсів громади до розвитку креативної економіки», організатор Український центр культурних досліджень.
6. Berezhna T.V. Sociocultural integration of internally displaced persons in territorial communities of Slobozhanshchyna: safety aspect. Culture of Ukraine. 2024. Vol. 83. P. 45–52. [Бережна Т.В. Соціокультурна інтеграція внутрішньо переміщених осіб в територіальних громадах Слобожанщини: безпековий аспект. Культура України. 2024. Вип. 83. С. 45–52.]
7. Kovalskyi O.M. Transformation of functions of cultural centers in frontline regions: from leisure to humanitarian mission. Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture. 2025. No. 67. P. 112–121.

[Ковальський О.М. Трансформація функцій будинків культури прифронтових регіонів: від дозвілля до гуманітарної місії. Вісник Харківської державної академії культури]. 2025. № 67. С. 112–121.]

Юлія СОЛОВЙОВА
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецтвознавства
Харківської державної академії культури

ДАВНІ СИМВОЛИ ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНИХ БРЕНДІВ ТЕРИТОРІЙ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У сучасному світі відбувається конкуренція територій між собою не лише за інвестиції, туристів чи людський капітал, а й за увагу та позитивне сприйняття. Місто або регіон дедалі частіше потребує чіткої ідентичності, впізнаваного образу та зрозумілої системи комунікації. Саме тому територіальний брендинг є важливим інструментом соціально-економічного та культурного розвитку.

Сучасний брендинг територій давно вийшов за межі створення привабливих логотипів для залучення туристів. У XXI столітті це інструмент роботи з ідентичністю, суб'єктністю та ментальною стійкістю громад. Унікальність українського досвіду полягає в тому, що найбільш життєздатні бренди міст і регіонів будуються не на штучних маркетингових гіпотезах, а на глибинному культурному коді – від артефактів Трипілля до авангарду XX століття.

На відміну від комерційного бренду, бренд території неможливо створити винятково за допомогою логотипу, слогану чи рекламної кампанії. Його основою є реальні характеристики місця: історія, культура, архітектура, природне середовище, традиції, люди, події та колективна пам'ять.

Для України ця проблема є особливо актуальною. Українські міста й регіони мають надзвичайно багатий історико-культурний ресурс – від археологічних культур давнини до спадщини Київської Русі, козацької доби, традицій народного мистецтва та локальних культурних практик. Водночас використання давніх символів у сучасному брендингу потребує обережності, оскільки символ є не лише декоративним елементом. Він є носієм історичної пам'яті та здатний

впливати на те, як мешканці й зовнішня аудиторія сприймають територію.

Територіальна ідентичність формується через сукупність уявлень про певне місце, його історію, особливості, цінності та відмінності від інших територій. Символи є одним із найважливіших інструментів такого формування, оскільки здатні концентрувати складні культурні смисли в простій та легко впізнаваній формі.

Символом території може бути архітектурна споруда, природний об'єкт, орнамент, герб, історична постать, предмет традиційної культури або певний образ. Його сила полягає в здатності викликати асоціації. Наприклад, образ козака може асоціюватися із Запоріжжям та ідеями свободи, військової звитяги й самоврядування. Київська княжа символіка може формувати асоціативний ряд, пов'язаний із давністю міста, державотворенням та європейським історичним контекстом.

Важливо, що символи працюють на двох рівнях. Перший – внутрішній: вони допомагають мешканцям усвідомлювати приналежність до певної спільноти. Другий – зовнішній: вони дозволяють презентувати територію туристам, інвесторам та міжнародній аудиторії. Таким чином, символ у територіальному брендингу є не просто елементом дизайну. Він виступає своєрідним «скороченим повідомленням» про територію.

Звернення до давніх символів у брендингу територій пов'язане з прагненням створити образ, який має глибоке історичне коріння. Успішний бренд може демонструвати, що територія має не випадковий набір туристичних атракцій, а сформовану протягом століть культурну традицію.

Український культурний простір у цьому сенсі є надзвичайно багатим. Археологічні знахідки, орнаменти, символи дохристиянської доби, княжі знаки, козацька атрибутика, народне мистецтво та регіональні традиції створюють широкий спектр можливостей для сучасної інтерпретації.

Особливе місце займає спадщина трипільської культури. Геометричні орнаменти, спіральні мотиви, образи сонця, землі та

природних циклів стали популярним джерелом для сучасного дизайну. Проте використання трипільської символіки потребує наукової коректності. Не всі сучасні трактування окремих знаків мають достатнє історичне підтвердження. Тому брендинг має спиратися не на міфологізацію, а на достовірні культурні факти та сучасне їх осмислення.

Іншим потужним джерелом є спадщина Київської Русі. Тризуб, княжа символіка, давньоруські орнаменти, образи Софійського собору та Золотих воріт можуть бути складовими наративу Києва та інших історичних центрів України. При цьому сучасний бренд може використовувати не буквальне зображення історичного символу, а його стилістичну або концептуальну трансформацію.

Не менш значущою є козацька спадщина. Для центральних та південних регіонів України вона може стати основою територіальних брендів, пов'язаних із поняттями свободи, гідності, самоврядування, військової традиції та освоєння степового простору.

Одним із найпомітніших прикладів трансформації традиційної символіки в сучасну є українська вишивка. Вишиті орнаменти сьогодні активно використовуються у сфері моди, графічного дизайну, туризму, сувенірної продукції та культурних заходів. Проте поняття «українська вишивка» приховує величезне регіональне різноманіття. Орнаменти, кольори, техніки та композиційні принципи відрізняються залежно від історико-етнографічного регіону. Саме ця різноманітність може стати перевагою територіального брендингу. Замість абстрактного використання «українського орнаменту» регіон може акцентувати власну локальну традицію.

У такому випадку традиційний орнамент перетворюється на інструмент диференціації. Він не просто повідомляє: «це українське», а уточнює: «це належить саме до цієї території».

Використання давнього символу не гарантує успішності бренду. Сам по собі історичний знак може бути незрозумілим сучасній аудиторії або мати надто багато можливих трактувань. Тому важливим є процес переосмислення.

На першому етапі визначається культурний ресурс території. Далі обираються символи, які найбільш точно відповідають її ідентичності. Після цього вони переосмислюються мовою сучасного дизайну. Наприклад, стародавній орнамент може бути спрощений до геометричного патерну, який використовується не лише в логотипі, а й у навігації міста, оформленні громадських просторів, туристичній продукції, сувенірах та цифрових комунікаціях.

Таким чином, бренд території має бути не окремою картинкою, а цілісною системою. Українські міста та регіони мають значний потенціал для створення брендів на основі культурної спадщини. Особливо перспективними є території, які можуть поєднати кілька історичних шарів.

Наприклад, місто може одночасно використовувати археологічну спадщину, княжу історію, козацьку традицію, промислову спадщину XIX-XX століть і сучасні культурні ініціативи. У такому випадку бренд не обмежується одним історичним періодом, а формує концепцію безперервного розвитку.

Для українських територій, які постраждали від війни, це питання набуває особливого значення. Відновлення міст має стосуватися не лише фізичної інфраструктури, а й символічного простору. Відновлена територія повинна мати власну історію та зрозумілий образ майбутнього. У цьому контексті особливого значення набуває культурна спадщина, адже саме завдяки їй територія збагачується унікальними символами та смислами. Вона може стати основою для повоєнної відбудови, сприяючи розвитку туризму, креативних індустрій та локального підприємництва.

Давні символи можуть стати важливим фундаментом сучасних брендів українських територій, оскільки вони забезпечують брендинг глибокими культурними смислами та дозволяють сформувати відчуття історичної тяглості. Археологічна спадщина, княжа символіка, козацькі традиції, орнаментика та локальні культурні практики є значним ресурсом для створення унікальних образів міст і регіонів.

Водночас ефективний територіальний брендинг не передбачає механічного копіювання минулого. Давній символ має пройти шлях від

історичного артефакту до сучасного комунікаційного коду. Його необхідно досліджувати, інтерпретувати, адаптувати до сучасної візуальної мови та включати в цілісну систему бренду.

Для України це завдання має не лише маркетингове, а й культурне та суспільне значення. Формування сильних територіальних брендів сприяє усвідомленню локальної ідентичності, збереженню культурної спадщини та утвердженню України як держави з багатою, самобутньою та безперервною історією.

Отже, давні символи можуть бути не просто знаками минулого. За умови грамотного переосмислення вони стають інструментами формування майбутнього, допомагаючи територіям розповідати власні історії, відрізнятися у глобальному просторі та створювати образ місця, з яким люди хочуть себе пов'язувати. Українські міста доводять, що переосмислення давніх символів – це не консервація минулого, а спосіб спроєктувати свою унікальну ідентичність у майбутнє.

Олександр СОШАЛЬСЬКИЙ
доктор філософії з музичного мистецтва
м. Київ

МУЗИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ФІЛЬМУ «ДОВБУШ» В АСПЕКТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ СТРАТЕГІЙ ТА ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

Український пригодницько-історичний фільм «Довбуш» (режисер Олесь Санін, 2023) є одним із наймасштабніших сучасних українських історичних кінопроєктів. Кінофільм розповідає про життя карпатського ватажка опришків XVIII століття Олекси Довбуша. Його сюжетна лінія зосереджується на біографії братів Олекси та Івана Довбушів, які у XVIII столітті здійснювали боротьбу проти польської шляхти, відстоюючи соціальну справедливість та права карпатського населення [2]. Фільм підкреслює прагнення українців жити вільно на своїй землі, що особливо резонує з сучасними подіями в Україні: «“Жити вільно тут, на своїй землі” – це слова головного героя і те, чого жадає кожен українець сьогодні» [3].

Концепція фільму зародилася в О. Саніна ще в період Революції Гідності, що визначило його тематичний та ідейний фундамент. Після цього розпочалася ґрунтовна робота як над сюжетом, так і над концепцією музичного оформлення разом з композиторкою Аллою Загайкевич (яка вже мала досвід співпраці з режисером під час роботи над фільмами «Мамай» та «Поводир»). Повномасштабний кінопроцес стартував у 2018 році, охоплюючи значний обсяг підготовчих та знімальних робіт. Бюджет стрічки становив 122 млн. грн., що є рекордним для українського кінематографа [3]. Відмінними рисами «Довбуша» стали динамічний розвиток подій, масштабність постановки та висока якість бойових сцен, що наближує її до стандартів голлівудської кінематографічної індустрії. Візуальна сторона фільму вдало поєднала елементи української національно-історичної автентики з кінематографічними засобами, характерними для західної традиції, що забезпечило високий рівень аудіовізуального сприйняття.

Окремої уваги заслуговує робота над музичним супроводом стрічки, яка розпочалась паралельно з стартом процесу зйомок фільму. Музичний супровід у фільмі «Довбуш» є одним із ключових елементів, що формує історичну атмосферу та підсилює емоційний вплив кінематографічного наративу. Його створення стало результатом масштабної роботи, у якій поєдналися глибоке дослідження традиційної та барокової музики та сучасні методи музичного кінопродакшну. Для досягнення автентичного й водночас виразного звучання до проєкту залучили двох композиторів – Аллу Загайкевич та Олександра Чорного, а також трьох консультантів, які спеціалізуються на музиці епохи бароко (Анна Гадецька) та етномузикології (Остап Костюк, Ірина Федун). Композиторка А. Загайкевич в розмові з журналістами зазначала, що робота над саундтреком розпочалася ще восени 2018 року [4]. Над проєктом працювали численні музиканти, що дозволило записати біля десяти годин унікального музичного матеріалу. Лише незначна частина цього звучання увійшла до фінальної версії кінофільму, однак саме вона стала невід'ємним елементом емоційної атмосфери стрічки, підкреслюючи її історичний контекст і культурне коріння.

Процес створення музичного простору фільму з самого початку базувався на комплексному ґрунтовному міждисциплінарному підході. Така методологія дозволила інтегрувати в музичну партитуру фільму характерні елементи автентичного музичного фольклору, що сприяє не лише історичній достовірності, а й підсиленню емоційного впливу кінематографічного твору. Початковий етап роботи над музичним оформленням фільму включав фольклорні експедиції та співпрацю з експертами в галузі традиційного гуцульського фольклору. Кілька експедиційних записів, власне, увійшли до фінального варіанту саундреку, а саме – «аркан», який звучить в сцені пограбування карети та танку опришків, та мелодії флояри у початкових титрах фільму [5]. Одночасно з фольклорними розвідками велась ґрунтовна робота з дослідження архівних зразків музики епохи бароко у Львівської національної музичної академії та консультації. Для виконання барокової музики були запрошені професійні музиканти з українського

барокового оркестру «Kryla Orchestra» та інші музиканти, які спеціалізуються на музично-історичній реконструкції.

Окрему увагу під час роботи над фільмом було приділено автентичності музичних інструментів, використаних у саундтреці. Щоб досягти автентичної темброво-музичної картини Гуцульщини, ключового для історичної атмосфери фільму, у процесі роботи використовували широкий спектр музичних інструментів тієї епохи. Серед них – трембіти, флояри, дримби та ліра, які не лише формують унікальний звуковий ландшафт, а й акцентують культурну ідентичність карпатських спільнот XVIII століття. Відповідально поставились і до вибору барокових музичних інструментів. Наприклад, для запису одного з номерів «були використані копії флейт, виготовлені та передані Аллі Загайкевич майстром старовинних духових інструментів Георгієм Володіним» [5]. Оркестрова партитура поєднує ці традиційні тембри з сучасними методами музичного кінопродакшну, що дозволяє досягти балансу між історичною реконструкцією та кінематографічною виразністю.

Особливий акцент також було зроблено на музичному супроводі драматичних моментів сцен бойових зіткнень. Відповідальним за цей аспект виступив О. Чорний – композитор, відомий своєю роботою над саундтреками до стрічок «Let it Snow» («Пік страху», реж. С. Капралов, 2020), «Егрегор» (реж. С. Капралов, 2022), а також документального фільму «Йди за мною» (реж. Л. Левицький, 2022). Для О. Чорного це був перший досвід спільної роботи над створенням музичного супроводу до кінофільму. «Я почав роботу над фільмом вже тоді, коли були готові декілька версій саундтреку. Моє завдання полягало в тому, щоб внести нові рішення в звучання фільму, працюючи як із музикою Алли Загайкевич, так і з власним матеріалом. Як кінокомпозитор, я виховувався на американському кіно, тож використав цю «оптику» для роботи над Довбушем, додавши в саундтрек елемент «американської» наративності, процесуальності», – розповідав композитор в розмові з журналістами «Української правди» [4].

Описуючи свою роботу над фільмом українським журналістам, композитор зазначав, що його участь вимагала чіткого дотримання концептуальних вимог О. Саніна: «Складність полягала не лише у необхідності ввести свіжий погляд у напрацьований за чотири роки матеріал, але й в тому аби правильно вловити та виконати настанови режисера» [5]. Це був ще один професійний виклик для композитора, адже режисер сприймав музику як вагомий структурний елемент фільму, що не просто супроводжує зображення, а утворює єдину драматургічну арку, взаємодіючи з візуальними образами та динамікою сюжету.

У своїй роботі О. Чорний застосовував як традиційні, так і експериментальні методи створення звуку. Зокрема, він використовував цифрові семплерні бібліотеки, комбінуючи їх із записами живого виконання, а також застосовував техніку обробки акустичних інструментів, що дозволило вийти за межі стандартних темперованих звучань. Особливу увагу було приділено текстурі та глибокій багатошаровості саундтреку. Використовуючи методи грануляції та деконструкції звуку, композитор досягнув ефекту нестабільності та варіативності музичного полотна, що органічно вписалося у кінематографічний простір фільму. Поєднання традиційного музичного матеріалу з сучасними аудіотехнологіями дозволило створити автентичне, водночас епічне та емоційно насичене звучання, яке стало невід'ємною складовою художнього цілого.

Унікальність музичного простору фільму «Довбуш» полягає в сміливому симбіозі стилів, який вийшов за межі традиційного підходу до історичного кіно. Композитори, поєднавши архаїчні гуцульські наспіви, інструментальні традиції Карпат та експресивність імпровізаційного джазу, створили звукову картину, що одночасно занурює в епоху та додає сучасної динаміки. Свій фінальний результат А. Загайкевич та О. Чорний визначили як «опришки-джаз» та «етно-електроніка» [1]. «Опришки-джаз» у цьому контексті – це не просто поєднання джазових гармоній із етнічною складовою, а особлива ритмічна свобода, непередбачуваність і бунтарський дух, що резонує з характером головного героя та його боротьбою. Водночас жанрово-

стильові парадигми «етно-електроніка» дозволяють розширити звуковий простір стрічки, використовуючи глибокі басові текстури, реверберації, гранулярний синтез та інші електроакустичні техніки. Таке поєднання не лише формує атмосферу, а й створює відчуття позачасовості, роблячи історію Довбуша близькою до сучасного глядача.

Таким чином, музичне оформлення фільму «Довбуш» є не лише композиційною основою для розгортання подій на екрані, а й важливим інструментом історичної реконструкції. Завдяки комплексному підходу творців, саундтрек не лише відтворює епоху, а й поглиблює емоційне сприйняття фільму, сприяючи його мистецько-художній цілісності та соціокультурній значущості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кабацій М. Музика з фільму «Довбуш» вийшла на музичних платформах. *Українська правда* (19.09.2023). URL : https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/19/256621/ (дата звернення: 26.04.2025).

2. Казимиров М. Рецензія на фільм «Довбуш» / Dovbush. *ITC.ua* (27.08.2023). URL : https://itc.ua/ua/articles/retsenziya-na-film-dovbush-dovbush (дата звернення: 22.04.2025).

3. Наумова О. Історична драма «Довбуш»: Олесь Санін зняв фільм про героя, який свою смерть перетворив на безсмертя. *Детектор медіа* (25.08.2023). URL : https://detector.media/infospace/article/216012/2023-08-25-istorychna-drama-dovbush-oles-sanin-znyav-film-pro-geroya-yakyy-svoyu-smert-peretvoryv-na-bezsmertya/ (дата звернення: 22.04.2025).

4. Писанка Н. «Смичком по бандурі», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш». *Українська правда* (30.08.2023). URL : https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/ (дата звернення: 26.04.2025)

5. Самікова Н. «Довбуш»: залаштунки створення саундтреку (обережно, спойлери!). *The Claquers* (21.09.2023) URL : https://theclaquers.com/posts/11900 (дата звернення: 26.04.2025).

Анастасія СТАДНИК
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ТРАДИЦІЙНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

Ніщо не може існувати окремо від часу, і навіть сучасне мистецтво не може існувати окремо від свого минулого. Як показує історія, навіть у дуже темні часи люди знаходили щастя та спокій у традиційних мотивах, які закодовані у витворах мистецтва та зберігаються в музеях, театрах, музиці. Останнім часом українці повертаються до часів своїх національних першоджерел і старовинних народних звичаїв. Актуальним стає досвід, коли прогресивні українські дизайнери шукають творчого натхнення на поличках стареньких шухлядок бабусиних хатин.

У сучасній моді дедалі частіше українські традиційні мотиви отримують новий вигляд та переосмислення. Як, наприклад, у колекції Etnodim «Спогадів взори», яка стала яскравим прикладом того, як сучасні майстри, разом із Людмилою Дідук та колекцією місцевого музею історії та культури селища Мокра Калигірка, поєднали дизайнерський одяг з традиційними мотивами українсько вишивки.

Сучасні українські дизайнери одягу не зупинилися на елементарних простеньких вишивках хрестиком декількома кольорами. Вони проаналізували величезну кількість авторських кольорових українських рушників, які збиралися понад 50 років, та показали світу незвичну, яскраву й живу колекцію, яка ще більше підкреслює незламність українського народу.

У цій колекції традиційний орнамент не просто відтворюється на сучасному одязі, а й змінює свій масштаб, кольорове поєднання та спосіб використання. Таким чином, знайомі українські народні мотиви набувають нового вигляду, залишаючи впізнаваним зв’язок із автентичним мистецтвом.

Використання традиційних мотивів у сучасному дизайні одягу особливо показово та ефектно простежується в сучасній вечірній моді. Як приклад, колекції Khrystyna Rachytska, які мають вже звичний образ українського традиційного одягу, але з дещо забутим значенням. Христина Рачицька створила з трендової колекції арт-об'єкт та продемонструвала національний український одяг саме в контексті вечірніх суконь, які передаються у спадок і стають безцінною частиною родинного культурного надбання. Тим самим вона нагадала людям про стародавній народний звичай, майже втрачений через широку популяризацію атласних комбінацій та шифонових суконь.

Дизайнер зробила вечірні сукні насправді цінними і вартими уваги, використовуючи якісні тканини та вишивку виключно ручної роботи. Гадаю, такі витвори мистецтва обов'язково стануть такими, які багато українок будуть залишати у спадок своїм донькам, чим спрятимуть відродженню й поверненню в побутову культуру традиційного святкового одягу українок, але вже у зовсім новому вигляді.

У цьому випадку традиція переосмислюється не лише через вишивку, а й через саму форму та призначення одягу. Традиційні елементи перетворюються на частину сучасного вечірнього образу, завдяки чому український одяг виходить за межі музейного експоната та стає частиною сучасної моди.

Отже, через послідовне збереження культурної пам'яті в сучасній моді, прогресивні українські бренди підтримують не лише економіку країни, а й надають людям можливість познайомитися або згадати раритетні та рідні з дитинства мотиви старовинних рушників та сорочок. Завдяки креативній діяльності сучасних митців, традиційні орнаменти та елементи одягу, які могли залишитися лише в пам'яті старших поколінь, отримують нове життя та стають доступними для сучасної людини.

Таким чином, на прикладі цих двох абсолютно різних, але водночас таких українських колекцій ми можемо побачити, як традиційні мотиви продовжують жити в сучасному дизайні одягу. Повернення, творчий розвиток та широка популяризація знайомих із

дитинства образів, орнаментів та звичаїв є дієвим способом успадкування засад національної ідентичності та сприяє відновленню культурної пам'яті і створенню нових, теплих та сучасних вражень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Etnodim. «Спогадів взори»: капсульна колекція Etnodim. URL : https://etnodim.ua/spogadiv-vzory (дата звернення: 21.09.2026).Etnodim
2. Vogue UA. Сучасна історична цінність: вечірнє етновбрання KHRYSTYNA RACHYTSKA на Ukrainian Fashion Week осінь–зима 2025/2026.16.02.2025.URL: https://vogue.ua/article/brend-amp/suchasna-istorichna-cinnist-vechirnye-etnovbrannya-khrystyna-rachytska-na-ukrainian-fashion-week-osin-zima-2025-2026-58341.html (дата звернення: 21.09.2026). Vogue Украина
3. Мосендз О., Касьяненко К., Красильникова І. Роль національних мотивів у сучасному українському дизайні та їхній вплив на глобальні тренди. Український мистецтвознавчий дискурс. 2025. № 6. С. 97–108.

Валентина СУШКО
кандидат історичних наук, доцент,
старший науковий співробітник
відділу «Український етнологічний центр»
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М.Т. Рильського НАН України
член Спілки етнологів та фольклористів м. Харкова

УСНО-ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНЦІВ СЛОБОЖАНЩИНИ

Народознавча та просвітницька діяльність народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» з Нової Водолаги триває вже понад тридцять років. Кредо колективу: «Щоб була пишною крона – бережімо коріння» визначене керівниками колективу – заслуженим працівником культури України, відмінником освіти України, володарем знаку Софії Русової, почесним громадянином Нововодолажчини, лауреатом творчої премії імені Петра Іванова в галузі фольклористики Харківського міськвиконкому Ольгою Володимирівною Коваль та відмінником освіти, володарем знаку Василя Сухомлинського, стипендіатом Харківської обласної державної адміністрації в галузі культури і мистецтва ім. Гната Хоткевича, почесним громадянином Нової Водолаги Тетяною Павлівною Коваль.

Кредо втілюється в конкретні напрями роботи: мистецькі, виконавські, пошукові. Вся діяльність колективу спирається на матеріали власних польових етнографічних досліджень, які розпочалися ще у 1990-х роках і тривають і досі, навіть в умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну. Однак накопичений архів не лишається закритою скарбничкою для обраних. Окремим – і то вкрай важливим – видом роботи керівників колективу є видавнича діяльність. Розвідки, наукові праці та опрацьований фольклорний матеріал стає здобутком наукової спільноти.

Навіть 2025 року Ольгою Володимирівною та Тетяною Павлівною була вчетверте перевидана збірка «Казки Слобожанщини»

[1], доповнена матеріалом, зібраним у першій чверті XXI ст. П'ятдесят чотири казки, зібрані на українських теренах Слобожанщини, розподілені на чотири класифікаційні групи: казки про тварин; чарівні казки; соціально-побутові казки; апокрифічні та етіологічні легенди та релігійні казки [1, с. 141–143]. Аналіз опублікованого матеріалу дає змогу твердити про сталість народних уявлень та тяглість фольклорної традиції на Слобожанщині навіть у абсолютно несприятливих для цього умовах радянської «столичної області» у буремному XX ст.

Завдяки тому, що етнографічні дослідження Слобожанщини як історико-етнографічного регіону України розпочалися ще у XVIII ст. і впродовж XIX – початку XX ст. набули системности, маємо змогу порівняти фольклорний матеріал кінця XIX, середини XX та початку XXI ст. Серед опублікованих фольклорних матеріалів та етнографічних розвідок на особливу увагу саме стосовно казок та оповідок заслуговують дослідження академіка ВУАН М.Ф. Сумцова, численні матеріали члена-кореспондента П.В. Іванова [2, с. 342–374, 430–497, 505–511; 3, с. 1–216], розвідка Г.О. Булашева [4], оскільки вони становлять найдавніший зафіксований пласт такого фольклорного масиву. Важливою та цікавою є зібрана від осіб у таборах переміщених осіб у середині XX ст. етнографом Олексою Воропаєм збірка «Звичаї нашого народу» [5], в якій виклад зроблений за календарним принципом, і у відповідності до часових змін наводяться уявлення, приповідки та оповіді, які характеризують світоглядні уявлення та фантастичний світ українців, чимало з яких за походженням саме слобожани. На той час (від 1930-х до 1990-х років) фольклорні та етнографічні дослідження Слобожанщини або не велися, або були ідеологічно заангажовані, тому справжнім відродженням стало створення Спілки фольклористів та етнологів міста Харкова та організація комплексної фольклорно-етнографічної експедиції «Муравським шляхом – 95» [6, с. 228–235, 237–240, 253–299].

На жаль, особлива увага до інформанта як носія традиції постала лише в XXI ст. Попередні покоління дослідників ретельніше зауважували територіальну належність респондента, в певній мірі – соціальний статус та вік (доросла людина чи дитина). Так само

обставини трансляції фольклорного зразка як важливий аспект побутування фольклору теж стали об'єктом уваги дослідників лишень нещодавно.

У книзі «Казки Слобожанщини…» опубліковані зразки, зібрані або трансльовані (інформант переповів казку свого старшого родича) оповідачів 1970 – 1938 років народження [1, с. 118–127]. На особливу заувагу заслуговує казка, записана 2025 року від школярки, яка запам'ятала її від бабусі.

Зрозуміло, що реалії початку XX ст. та початку XXI ст. – абсолютно різні: на початку XX ст. етнофор жив традиційною культурою, сучасний українець цілком занурений в інформаційний простір від самого дитинства, з усіма змінами та розширеннями цього простору впродовж життя окремої особи. Тож, іще важливішим є провести порівняльний аналіз фольклорного матеріалу межі XIX–XX, середини XX та початку XXI ст. з терен цілої Слобожанщини.

На межі XIX ст. фольклорний матеріал тодішніми етнографами та фольклористами зібраний з Сумщини, південної Харківщини та сучасної Луганщини; у середині XX ст. матеріли, на жаль, не настільки точно окреслений географічно – лише знаємо, що з Харківщини; матеріли, зібрані народним художнім фольклорно-етнографічним колективом «Вербиченька», походять з Харківщини, Сумщини та Донеччини. Таким чином, можемо твердити про охоплення цілого регіону.

Впродовж комплексних фольклорно-етнографічних експедицій 1990-х – 2025 рр. керівниками та учасниками народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» було зафіксовано 54 казки та легенди, серед яких є як казки про тварин, чарівні на соціально-побутові казки, так і релігійні, апокрифічні та епістіологічні. Останні становлять особливий, повністю неочікуваний пласт матеріалу. Так, казка «Про те, як Ісус Христос і Святий Петро визначали, кому бути старшому: чоловіку чи жінці», записана 2004 року в селі Одринка Нововодолазького району (тепер – Харківського району) Харківської області, доводить сталість подібних сюжетів, масово зафіксованих у XIX ст. як на території тодішньої Харківщини –

Старобільський повіт, так і по всій Україні (Новоград-Волинщина) [4, с. 132–139].

Сталим та тяглим слід визнати й сюжет «Як Бог ділив года» [1, с. 95–96], який є майже незмінним за 100 років фіксації на території південно-східної Харківщини (Борівщина – 2004, Куп'янщина – друга половина XIX ст. [4, с. 130–132]; розподіл літ по тридцять років дійовим особам, проте змінюється набір персонажів: екзотичні віслюк та верблюд замінюються більш звичним волом та не менш екзотичною (але, очевидно, відомою оповідачу та слухачам) мавпою.

Серед зібраної інформації цікавить кілька наративів: так, включення до казкових сюжетів опису технологічних процесів – казка «Як сорочка врятувала життя» [1, с. 106–107], «Як робилася сорочка» [1, с. 82], «Як сувій полотна спас дівчину» [1, с. 83]. В усіх трьох казках саме ці процеси стають засобом порятунку головного героя.

Серед опублікованого матеріалу значну кількість складають сюжети, пов'язані з долею (життєвим призначенням, фартом та вдачею) людини: 8 казок «Про Долю», «Про Судьбу» та подібні (назви подані самими інформантами), а також такі, де оповідач розкриває призначення людини та її життєві обставини (вихід заміж за «призначеного Богом / судженого долею»). Зауважимо, що перші такі оповіді фіксувалися ще у середині XIX ст. професором О.О. Потебнею, але й на початок XXI ст. цей образ продовжує бути актуальним у свідомості українців-слобожан.

Слід зауважити, що опубліковані матеріали дають змогу провести аналогії з казковим фольклором слов'янських народів (зокрема, з польською казкою, яка є повним відповідником українській «Як Бог ділив года» [1, с. 95–96]), а також – і інших індоєвропейців, зокрема, з картвельським (українська казка «Як мужик рубав бичі на ціпи» [1, с. 4–49] має в сюжеті перебування головного героя в зміїній ямі (царство змій – в картвельських сюжетах) та отримує здатність розуміти мову звірів та птахів, як і в картвельському фольклорі [7, с. 111–128]. Згадана вже казка «Як муж рубав бичі на ціпи» є ніби скороченим, тезовим викладом казки «Карах-Мисливець»: навіть завершення казки – розмова півня з куркою та рішення головного героя – є абсолютно

тотожними. Проте відомості про походження казок та самих інформантів в українському та картвельському варіанті не дає змоги говорити про запозичення з книжок, а свідчить про мандрівку самого фольклорного сюжету.

Видання «КАЗКИ СЛОБОЖАНЩИНИ» було презентоване у Новій Водолазі з підготовкою сценічного виступу вихованцями народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Нововодолазького будинку культури (2025 р.). Значимою подією став виступ О.В. Коваль та Т П. Коваль з представленням видання на Засіданні Комісії фольклористики Наукового товариства імені Т.Г. Шевченка (28 жовтня 2025 р.), який дав змогу науковій спільноті дізнатися про видання. Видання потрапило до головних книгозбірень нашої країни, однак його наклад обмежений фінансовими потужностями видавців.

Таким чином, публікація видання «КАЗКИ СЛОБОЖАНЩИНИ» є примітною подією української фольклористики, яка дає змогу проаналізувати тяглість традиції, особливості розвитку сюжетів, провести певні аналогії у світовому фольклорі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Казки Слобожанщини, зібрані під час експедицій народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Нововодолазького будинку дитячої та юнацької творчості Нововодолазької селищної ради Харківської області / Упорядники, автори статті О.В. Коваль, Т.П. Коваль. Передмова та коментар В.А. Сушко. Видання 4-те, доповнене. Харків : ФОП Бровін О.В., 2025. 144 с.
2. Українці: народні вірування, повір’я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А.П. Пономарьова, Т.В. Косминої, О.О. Боряк; Вст. ст. А.П. Пономарьова, Іл. В.І. Гордієнка. 2-е вид. Київ : Либідь, 1991. 640 с., іл.
3. Иванов П.В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / Упорядкування та передмова Харків : Майдан, 2007. I – XLIII, 1 – 216, I – X, 1. 58 с.

4. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ : Фірма «Довіра», 1992. 416 с.
5. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Акціонерне видавничо-поліграфічне товариство «Оберіг», 1993. 592 с., іл.
6. Муравський шлях–97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М. Харків : ХДІК, 1998. 360 с.
7. Грузинские народные предания и легенды. Сост., перев., предисл. и прим. Е.Б. Вирсаладзе. м. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1973. 367 с.

Наталія ТАКІДЗЕ
здобувач вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ. ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ТА АКТУАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Глобалізація та системна інфільтрація нових суспільних цінностей призводить до трансформації традиційної культури і ставить під загрозу збереження національної спадщини. Подібні тенденції та зміна світогляду призводять до того, що окремі народні звичаї традиційно зберігаються в родинному колі, деякі відтворюють лише під час свят, а про інші нині нагадують лише музейні експонати та архіви. На змісті традиційної культури позначилися різні історичні обставини: переселення людей, контакти із сусідніми народами, прогресивні зміни в господарстві та повсякденному житті. Тому не всі культурні явища, які дійшли до сьогодення, збереглися в первісному вигляді.

Влив та системне взаємопроникнення й взаємозбагачення сусідніх культурних традицій як на побутовому, так і на мистецькому рівні викликали загрозу втрати локальних особливостей і унікальних рис. Люди переймали нове, але часто пристосовували його до власних потреб. Наприклад, подібні за призначенням обряди в різних місцевостях могли супроводжуватися іншими піснями, мати власну послідовність дій або відрізнятися деталями народного одягу. Такі відмінності формувалися поступово й передавалися в межах родин та місцевих громад.

Українська традиційна культура має чимало прикладів такого розмаїття. Вишивка, народне вбрання, весільні звичаї, календарні свята та обрядові пісні відрізняються залежно від місцевості. Навіть однакові за назвою елементи можуть мати різне оформлення або значення. Наукові дослідження нематеріальної спадщини українців дають змогу

порівняти культурні практики різних регіонів і простежити їхні локальні особливості [1, с. 76].

Змінилися й можливості збереження народних традицій. Колись знання про вишивання, ткацтво, приготування страв чи виконання обрядових пісень передавали переважно під час спільної праці та сімейних свят. Тепер майстри записують відеоуроки, музеї створюють електронні колекції, а дослідники публікують аудіозаписи й фотографії. Це дає змогу зберігати етнографічні локальні матеріали та знайомити з ними людей з інших регіонів. Проте цифровий запис не замінює живого спілкування з носіями традиції. За допомогою відеозапису можна побачити як виконується певний обряд, але без додаткових пояснень складно зрозуміти, чому люди дотримувалися саме такого порядку дій і яке значення вони йому надавали [2, с. 151].

Війна в Україні створила додаткові перешкоди для збереження національної культурної спадщини. Через руйнування та вимушений виїзд населення частина місцевих традицій опинилася під загрозою забуття. Водночас люди, які переїхали до інших регіонів України чи за кордон, продовжують готувати звичні страви, відзначати українські свята, співати українські народні пісні. Для багатьох це спосіб зберегти зв’язок із домом і родиною. В дослідженні українців у Польщі простежено й проаналізовано, роль та місце повсякденних культурних практик у житті людей за межами батьківщини [3, с. 184]. У новому середовищі локальні традиції можуть змінюватися, пристосовуючись до інших умов, однак продовжують об’єднувати людей.

Збереження національної спадщини потребує роботи не лише з культурною пам’ятками, а й із конкретними людьми та їхніми спогадами. Корисними є записи розповідей старших мешканців сіл, збирання місцевих пісень, фотографування традиційного одягу, опис ремісничих технік. Важливо зазначати, звідки походить матеріал, хто його передав і за яких обставин використовували певний предмет або виконували обряд. Такі відомості допомагають уникнути неточностей і зберегти особливості окремих місцевостей.

Інтеграція та локалізація відбувалися в традиційній культурі протягом тривалого часу й продовжуються сьогодні. Запозичення не

завжди означає відмову від власних звичаїв, а зміни не обов'язково призводять до зникнення традиції. Важливо, щоб за сучасною формою залишалося розуміння її походження та значення. Для української культури це означає увагу як до спільної національної спадщини, так і до невеликих місцевих традицій, які зберігаються завдяки родинам, майстрам і громадам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко В., Борисенко М. Нематеріальна культурна спадщина українців (регіональний аналіз прояву). *Український географічний журнал*. 2022. № 2 (118). С. 73–81. DOI: https://doi.org/10.15407/ugz2022.02.073.

2. Тарангул Л. М., Чернікова І. В., Дрогомирецька Л. Р. Збереження історико-культурної спадщини України як чинник національної ідентичності. *Культурологічний альманах*. 2024. № 1. С. 147–159. DOI: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18.

3. Trzeszczyńska P., Demel G., Błaszczak-Rozenbaum B. Heritage in Diaspora-Forming Processes: Encounters of Local Ukrainians and Migrants from Ukraine in Poland. *Journal of International Migration and Integration*. 2024. Vol. 25. P. 171-190. DOI: https://doi.org/10.1007/s12134-023-01064-2.

Ольга ТІМОШЕНКО
директор Валківської школи мистецтв,
дослідник та практикуючий носій
традиції «Валківського свищика»
м. Валки, Харківська область

ЖИВА ТРАДИЦІЯ «ВАЛКІВСЬКОГО СВИЩИКА»: ДОСВІД ЗБЕРЕЖЕННЯ, АКТУАЛІЗАЦІЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ УКРАЇНИ ТА СТРАТЕГІЇ МІЖНАРОДНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Культура кожного народу формується не лише з пам'яток архітектури, музейних предметів чи писемних джерел. Не менш важливою її складовою є те, що живе у щоденній практиці людей: знання, уміння, звичаї, обряди, ремесла, музика, усні традиції та форми творчого самовираження. Саме тому нематеріальна культурна спадщина не може розглядатися виключно як сукупність артефактів минулого. Її головна особливість полягає у здатності відтворюватися та передаватися від покоління до покоління. В цьому контексті особливої уваги заслуговує традиція виготовлення звукової глиняної забавки «Валківський свищик». Вона є прикладом того, як локальне ремесло є предметом дослідження, отримує державне визнання та продовжує функціонувати як жива культурна практика.

Нематеріальна культурна спадщина є одним із важливих чинників збереження культурної ідентичності, історичної пам'яті та соціальної єдності громади. Особливого значення її охорона набуває в умовах глобалізації, соціальних трансформацій та повномасштабної війни в Україні. Збереження нематеріальної культурної спадщини починається з усвідомлення її цінності. Проте саме усвідомлення не є достатнім. Традицію необхідно досліджувати, документувати, осмислювати, практикувати та передавати.

«Валківський свищик» – виріб із глини, що належить до малих керамічних форм і функціонує як звукова забавка. Його особливість полягає в поєднанні пластичної форми та звукової функції: майстер має

не лише сформувати образ, а й створити повітряну камеру та систему отворів, завдяки яким виріб звучатиме [1; 2].

Традиційні форми включають птаха, півника або курочку, коника, козлика чи козу, веприка. Виготовлення відбувається вручну, без гончарного круга та готових форм. Для створення повітряної камери використовуються традиційні прийоми, зокрема формування «на паличці або пальці» та способом, відомим як «від вареника» [1].

У випадку Валківського свищика йдеться не просто про технологію виготовлення керамічного виробу. Це комплекс знань: вибір і підготовка глини, розуміння її пластичних властивостей, формування образу, створення повітряної камери, визначення звукових властивостей, декорування та випалювання.

Важливим етапом у житті традиції стало її включення до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України 5 серпня 2020 року під охоронним номером 020.нкс. «Мистецтво виготовлення звукової іграшки- забавки «Валківський свищик» став першим елементом від Харківської області, включеним до цього переліку [1; 3]. Водночас державне визнання не може бути кінцевою метою. Навпаки, включення до переліку має розглядатися як один із етапів подальшої роботи – дослідницької, освітньої, поляризаційної та практичної.

Нематеріальна культурна спадщина принципово відрізняється від матеріального об’єкта. Музейний предмет можна зберігати у спеціально створених умовах десятки або сотні років. Але знання про те, як його виготовити, не збережеться автоматично разом із самим предметом. Саме тому поняття «живої традиції» є принциповим для розуміння феномена «Валківського свищика». Жива традиція – це не просто збереження старовинного зразка. Це здатність сучасної людини повторити дію майстра минулого, зрозуміти логіку технології, відтворити виріб, адаптувати його до сучасного середовища та навчити цьому іншу людину.

У такому розумінні справжнім гарантом збереження традиції є не музейна полиця, а майстер, носій-практик. Наразі постійно практикуючих носіїв елементу є менше ніж хотілося би . Це директорка

КЗСМО «Валківська школа мистецтв» Ольга Тимошенко, яка власне була ініціатором і розробником подання до переліку, та викладачі школи: Олена Коваль, Людмила Ніколаєнко, Лізавета Демитрова, Наталя Пікіна.

Особливого значення набуває діяльність освітніх та культурних інституцій, які створюють простір для практичного відтворення традиції. Валківська школа мистецтв у цьому процесі може розглядатися не лише як заклад мистецької освіти, а й як середовище збереження локальної культурної пам'яті. Показовим є поєднання традиції та сучасного освітнього середовища: свищики використовувалися у діяльності шумового оркестру, а з 2019 року досліджувалася залежність звукових властивостей від розміру та форми повітряної камери [2]. Цей приклад демонструє, що традиція не втрачає своєї автентичності лише тому, що стає предметом сучасного дослідження. Навпаки, осмислення традиції сучасними методами може допомогти глибше зрозуміти її природу та знайти нові способи її передачі.

Для Харківщини питання збереження культурної спадщини сьогодні має особливе значення. Війна змінила умови існування культурних осередків, вплинула на мобільність людей, функціонування закладів культури та освіти, можливості проведення культурних заходів. Для традиційних ремесел це створює додаткові ризики. Носії традиції можуть виїжджати з регіону, культурні осередки можуть припиняти роботу або працювати в обмеженому форматі, а молоде покоління може втрачати можливість безпосереднього контакту з носіями.

Водночас саме в таких умовах культура набуває додаткової функції – функції опори. Збереження локальної традиції під час війни є не лише культурним, а й соціальним актом. Коли людина продовжує працювати з глиною, створювати традиційний виріб, навчати дитину або проводити майстер-клас, вона фактично засвідчує: культура громади продовжує існувати. Тому життєздатність «Валківського свищика» сьогодні необхідно оцінювати не тільки за кількістю виготовлених виробів. Значно важливішими є кількість людей, які

знають традицію, кількість дітей і молоді, які мають можливість її освоїти, наявність носіїв-практиків та можливість передавати знання. У цьому сенсі кожен майстер-клас, кожне заняття, кожна розповідь про походження свищика є маленьким, але важливим актом культурного спротиву.

Традиція живе доти, доки вона передається. У «Валківській школі мистецтв» попри непрості умови сьогодення не припинялося проведення майстер класів, воркшопів та інших заходів для популяризації мистецтва виготовлення валківського свищика. Передача знань у традиційному ремеслі не обмежується словесним поясненням. Значна частина інформації засвоюється через спостереження, повторення та практичну діяльність. У 2022–2023 роках важливим актом української ідентифікації були майстер класи з ліплення свищика для ВПО, які тимчасово проживали і валківській громаді.

Дитина, яка бере до рук шматок глини, проходить шлях від першого дотику до матеріалу до усвідомлення його пластичних властивостей. Вона вчиться відчувати форму, бачити пропорцію, контролювати силу натискання, розуміти послідовність дій. У випадку свищика додається ще один важливий компонент – звук. Дитина створює не просто предмет, а предмет, який має «ожити». Саме звук стає своєрідним критерієм результативності роботи та створює емоційний зв'язок між автором і виробом. Це робить «Валківський свищик» цінним для мистецької освіти. Він поєднує образотворче мистецтво, декоративно-ужиткову творчість, музику, народознавство та історію рідного краю. Через роботу зі свищиком дитина може одночасно пізнавати властивості природного матеріалу, традиційні форми народної пластики, локальну історію, технологію керамічного виробництва, принципи утворення звуку, особливості традиційного декору та значення культурної спадщини для громади. Як наслідок, традиційне ремесло стає ефективним інструментом інтегрованої мистецької освіти.

Окремого розгляду потребує потенціал традиційного ремесла як ресурсу психологічного відновлення. Робота з глиною має особливу сенсорну природу. Людина працює не лише зором, а й дотиком.

Матеріал реагує на рухи рук, змінює форму, дозволяє виправляти помилки та створювати нове. Для людини, яка переживає стрес, така діяльність може створювати простір зосередження на теперішньому моменті. Ритмічні рухи, контакт із матеріалом, можливість створити власноруч завершений предмет сприяють переживанню творчої компетентності та поверненню відчуття контролю.

Особливе значення має звук свищика. Після завершення роботи учасник не лише бачить результат своєї діяльності, а й чує його. Це створює додатковий емоційний зв'язок із виробом. У практиках арт-терапевтичної та культурно-освітньої роботи традиційне ремесло може використовуватися як спосіб м'якого залучення дітей і дорослих до творчої діяльності. Особливо цінним такий підхід може бути для людей, які переживають вимушене переміщення, втрату звичного середовища, соціальну ізоляцію або тривалий стрес.

Водночас культурно-творча практика не повинна підміняти спеціалізовану психологічну чи психотерапевтичну допомогу. Її потенціал полягає передусім у підтримці, творчій самореалізації та створенні безпечного соціального простору.

Глобалізація створює парадоксальну ситуацію. З одного боку, культурні кордони стають менш помітними, інформація поширюється надзвичайно швидко, а локальні традиції можуть зазнавати уніфікації. З іншого боку, саме в глобальному культурному просторі зростає інтерес до локального, автентичного та неповторного. Світові потрібні не лише загальні уявлення про культуру країни. Цікаві конкретні історії, конкретні люди, конкретні місця та конкретні традиції. «Валківський свищик» має значний потенціал для такої презентації. Його перевага полягає в тому, що він зрозумілий без складного перекладу. Людина може не знати української мови чи історії Валок, але вона може побачити, як шматок глини перетворюється на птаха, коника чи іншу фігуру, а потім почути його голос.Звук стає універсальною мовою. Саме тому Валківський свищик може бути і вже є ефективним інструментом культурної дипломатії – способом говорити про Україну через конкретну людську творчість. Тільки за останні буремні роки в школі побувало багато волонтерів, небайдужих до культурної

спадщини громадян з Франції, Польщі; значна кількість сувенірів-свищиків проїхалися світом, представляючи Україну та Валківську громаду у Німеччину, США, Чехію, Польщу, Японію та інші країни.

Першим напрямом комплексної стратегії міжнародної репрезентації «Валківського свищика» є міжнародні виставкові проєкти. Важливо демонструвати не лише готові вироби, а й сам процес: глину, інструменти, етапи формування, фотографії та відео роботи майстра.

Другим напрямом є майстер-класи для міжнародної аудиторії. У цьому форматі традиція перестає бути об'єктом споглядання та стає досвідом особистої участі. Людина, яка власноруч створила глиняний свищик, отримує особистий зв'язок із українською культурою. Саме так і відбулося з волонтером із Франції Жаком Сотті, який вперше приїхав до України з гуманітарною допомогою, відвідав «Валківську школу мистецтв», зліпив свищика Їжачка- мандрівничка з майстринею Ольгою Тимошенко і приїхавши наступного разу привіз корисні речі саме для підтримки традиції свищика у школі: піч для обпалу кераміки, матеріали та інструменти.

Третім напрямом є цифрова репрезентація: короткі відео, документальні матеріали, цифрові каталоги, онлайн-виставки та освітні платформи. Особливо перспективним є створення двомовного або багатомовного інформаційного контенту, який дозволятиме іноземному глядачеві одночасно побачити виріб, почути його звучання та дізнатися історію традиції.

Четвертий напрям – співпраця з українською діаспорою. Українські громади за кордоном можуть стати партнерами у проведенні майстер-класів, виставок, освітніх заходів для дітей та культурних фестивалів.

П'ятий – поєднання традиції з сучасним мистецтвом та освітою. Валківський свищик може бути представлений не лише як етнографічний об'єкт, а як джерело натхнення для сучасних художників, дизайнерів, музикантів, педагогів та культурних менеджерів.

Таким чином, міжнародна репрезентація має демонструвати не «екзотичність» українського ремесла, а його актуальність. Головне повідомлення може звучати так: українська традиція — не застигле минуле. Вона продовжує жити, змінюватися, навчати, об'єднувати людей і створювати нові культурні зв'язки.

Досвід збереження «Валківського свищика» дає підстави говорити про необхідність комплексного підходу до охорони нематеріальної культурної спадщини. Саме дослідження без практичного відтворення не забезпечить життєздатності традиції. Так само недостатньою буде лише популяризація без системної передачі знань наступним поколінням.

Ефективна модель збереження має включати три взаємопов'язані складові: дослідження → практика → передача та популяризація. Дослідження дозволяє зафіксувати знання та визначити культурну цінність традиції. Практика забезпечує її живе існування. Передача наступним поколінням гарантує її майбутнє, а популяризація розширює коло людей, які можуть стати її прихильниками та учасниками.

Включення «Мистецтва виготовлення звукової глиняної забавки «Валківський свищик» до Національного переліку стало важливим етапом його інституційного визнання. Проте справжня цінність цього рішення проявляється тоді, коли традиція продовжує функціонувати в громаді, передаватися дітям і молоді та адаптуватися до нових суспільних умов.

В умовах війни збереження традиції набуває додаткового значення. Воно стає способом підтримки культурної пам'яті, локальної ідентичності та зв'язку поколінь. «Валківський свищик» демонструє, що навіть невеликий глиняний предмет може бути носієм великого культурного змісту. У ньому поєднуються матеріал і звук, ремесло і мистецтво, минуле і сучасність, локальна історія та загальноукраїнська ідентичність. Сьогодні важливо не лише зберегти Валківський свищик для України, а й розповісти про нього світові. Міжнародна репрезентація традиції має будуватися не на демонстрації «старовини», а на показі її життєздатності. У цьому полягає особлива сила «живої

традиції»: вона не віддаляє нас від сучасності, а допомагає осмислювати сучасність через зв'язок із власним культурним корінням.

Отже, «Валківський свищик» може стати одним із культурних маркерів України, маленьким за розміром, але виразним за змістом і здатним говорити зі світом без перекладача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України.
2. Мистецтво виготовлення звукової глиняної забавки «Валківський свищик». Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва Харківської області.
3. МКІП включило три елементи до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. Міністерство культури України. 10.08.2020.
4. Порядок ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України.
5. Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини. Париж, 2003.

Єгор ТІТЕНКОВ
викладач кафедри художнього дерева
Львівської національної академії мистецтв

ЕКО-МАНІФЕСТИ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА СЕНСИ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ

У першій третині XXI століття предметний дизайн остаточно трансформувався з індустрії створення утилітарних речей на простір інтелектуальних та етичних маніфестів. Зокрема, сучасний дизайн меблів більше не обмежується категоріями ергономіки, функціональності чи декоративності – він артикулює та вирішує глобальні виклики людства, пов'язані з екологічною проблематикою. Головний гуманітарний парадокс нашої епохи полягає в тому, що віртуальне середовище цифрової культури стало інструментом та каталізатором для порятунку фізичного довкілля. Новітні технології проєктування перетворюють меблевий об'єкт на «еко-маніфест» – матеріальне втілення нової цифрової етики, філософії сталого розвитку (sustainability) та циклічної економіки [2].

Попередня індустріальна епоха XX століття нав'язувала дизайну меблів кубічні, прямолінійні форми, зумовлені технологічними обмеженнями фабричних верстатів. Натомість цифрова культура через параметричне моделювання та алгоритми штучного інтелекту повертає дизайн до органічних витоків. Завдяки методу топологічної оптимізації комп'ютерні програми імітують природні процеси: ріст кісткової тканини, коралових рифів чи деревних волокон. Програма вираховує зони найбільшого навантаження на стілець чи стіл і залишає матеріал лише там, де він конструктивно необхідний. Складні криволінійні та сітчасті структури – це не просто декоративна біоміміkрія (наслідування природи), а нова художня мова, де «матеріальна аскеза» та економія сировини закладені в самий математичний код об'єкта [1].

Водночас все більшої актуальності набуває концепт «цифрового ремесла» (digital craftsmanship) при якому технологічний прогрес не знеособлює предмет, а повертає йому унікальність ручної роботи, де

замість різця майстра виступає прорахований алгоритм та сопло 3D-принтера.

Серед так званих технологічних драйверів еко-маніфестації, насамперед варто згадати великомасштабний 3D-друк та концепцію zero-waste (безвідходне виробництво) [2]. В той час як традиційні методи створення меблів є субтрактивними (випилювання, фрезерування), де значна частина матеріалу йде у відходи, адитивні технології (пошарове наплавлення роботизованими руками) використовують рівно стільки сировини, скільки потрібно для фізичного втілення цифрової моделі. Водночас в якості альтернативи первинного пластику використовують інноваційні еко-композити. Сучасні цифрові меблі-маніфести виготовляються з революційних матеріалів: біопластиків (PLA), подрібнених відходів сільського господарства (кавова гуща, лушпиння), міцелію (грибниці) або вторинних полімерів, вилучених з океанічного сміття.

Також все більш виразною стає тенденція децентралізації виробництва, оскільки цифрова еко-культура нівелює потребу в утриманні гігантських фабрик та складної логістики. Дизайнер створює цифровий двійник виробу (код) в одній точці планети, а кінцевий споживач матеріалізує його локально — на найближчій фабриці-лабораторії (FabLab) за допомогою CNC-верстата чи великоформатного принтера. Це кардинально зменшує вуглецевий слід від транспортування [2].

Головний сенсовний зсув, який можна простежити з позиції сучасного дизайну полягає в переосмисленні життєвого циклу речі. Власне, такі меблі перестають бути майбутнім статичним сміттям, а за допомогою цифрового проєктування в них заздалегідь закладається алгоритм легкої деконструкції та повної переробки. Змінюється і саме поняття розкоші: у цифровій культурі цінність меблевого об'єкта визначається не рідкістю чи дорожнечею екзотичної деревини, а витонченістю інтелектуального алгоритму, який допоміг зберегти деревину живою в лісі, замінивши її оптимізованою структурою з вторинної сировини.

Таким чином, актуальні технології дизайну меблів в умовах цифрової культури – це не просто автоматизація чи спрощення виробництва, а фундаментальна зміна гуманітарного світогляду. Еко-маніфести в сучасному предметному дизайні доводять, що віртуальні інструменти здатні гармонізувати матеріальний світ, створюючи тривкий баланс між технологічним стрибком людства та збереженням екосистеми планети. Дизайн меблів сьогодні стає не візуальним шумом, а матеріальною філософією сталого майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kolarevic B. Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing / Branko Kolarevic. New York : Taylor & Francis, 2004. 320 p.
2. Mengoni M. Eco-design and Additive Manufacturing: A Synergy for Sustainability / M. Mengoni, M. Peruzzini. *International Journal of Sustainable Engineering*. 2019. Vol. 12, No. 4. P. 235–248.

Дмитро ТРЕГУБОВ
доктор технічних наук, доцент
Національного університету цивільного захисту України
м. Харків

ВЗАЄМНИЙ ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЄВРЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР

Єврейська культура традиційно тримається самобутності. Тим не менш, знаходячись у тісному контакті з українським середовищем вона асимілювала значні пласти української спадщини, а з іншого боку привносила до неї щось своє та самобутнє. Так, унікальним явищем українсько культури є караїмська спадщина, корінного народу України, який сформувався у Криму ще з XIII ст. Вона спирається на юдаїзм з особливим трактуванням Тори, але ключові свята залишились тими самими та вся культурна діяльність керується релігією. Мова караїмів – тюркського походження, але увібрала в себе слов'янські слова та іврит.

Прикладом асиміляції єврейською культурою української спадщини є поширений фольклорний сюжет «звідництво дівчини» [1; 2], за яким дівчина погоджується на мандри з чоловіками, що завершується її загибеллю.

Яскравим та неповторним явищем єврейської культури є народні танці та відповідна музика. Традиційний танець віддзеркалює історію, музику та релігійні традиції, включає різні стилі та елементи, які розвивалися протягом багатьох століть, під впливом різних культур, навіть залучено балетні рухи. Первинним моментом формування елементів танцю стало виконання богослужінь під час адаптації традицій стародавнього світу до аспектів нової культури шляхом поєднання танцювальних елементів з застосуванням певних усталених рухів [3]. У минулому ці рухи були обов'язковою частиною обрядів і церемоній, пов'язаних з укладенням шлюбу, народженням дітей, збором врожаю; танці набули релігійного характеру, наприклад, чоловічі в тісному колі.

Історичних свідчень про етапи формування єврейського танцю небагато, але навіть вони демонструють нерозривність танцю та

культури в історичній площині. Першу згадку відносять до ритуалу біля гори Синай – після отримання Тори; наступна – єврейська царівна Саломея підкорила царя Ірода своїм мистецтвом національного танцю семи покривал. За часів Речі Посполитої відомим був іудейський весільний танець маюфіс. Основними малюнками побудови архаїчних єврейських танців були лінія і коло з дрібним орнаментом у вигляді чітких і виразних рухів руками [4]. При цьому зігнуті руки і ноги викидали вгору, а пальці рук щільно притискали між собою.

Первісні танці обігравали символіку рухів для відображення сакрального наповнення або магічної дії. Архаїчний танець мав на меті імітацію дій богів або спілкування з ними, формування у такий спосіб певних прохань. З розвитком – народний танець став способом емоційного розвантаження. Художні колективи навпаки – надавали танцю академічності. Але характерною рисою єврейської хореографії є певна постмодерність, бо створювалась через прояв почуттів, емоцій та виконувалася в першу чергу для себе, а потім для глядача або суспільства. При цьому чоловічий і жіночий танці формувалися в межах герметичних ритуалів, тому мали свої особливості розвитку та проявів, які не впливали на танець протилежній статі [4]. Відповідні ритуальні танці з приводу певних важливих життєвих та релігійних подій виконувались у різних місцях. З іншого боку танці і танцювальні вечори були середовищем, де хлопці могли спілкуватися і знайомитися з дівчатами та обирати наречену. При цьому період знайомства і залицянь не був тривалим, за звичаєм пара зустрічей вважалася достатньою, щоб визначитися і прийняти обоюдне рішення.

Розвиток єврейського танцю відбувався у складних умовах перетину культур у різних куточках світу, що створило унікальне полікультурне явище, оскільки формувався під впливом традицій різних народів в окремих діаспорах усього світу. Проте, всі ці танці об’єднує спільне: в різних країнах світу їх танцюють євреї. Лише в 40-х роках ХХ ст. відбулося возз'єднання цієї роздрібненої культури завдяки виникненню фестивального руху, починаючи з фестивалю в кібуці Далія в 1944 р. [3]. З того часу виник та почав розвиватися громадський інтерес до єврейського танцю як до результату полікультурної взаємодії

ізраїльської та світової хореографічної спадщини. В етнохореографії Ізраїлю виділяють танці безпосередньо ізраїльські, хасидські (Східної Європи), ідишські (Західної Європи), єменські (елегійно-ностальгічні) тощо.

Найбільш відомим традиційним єврейським народним танцем є Хора, який асоціюється з мелодією «Хава Нагіла». «Тум-балалайка» – пісня з багатьма варіантами, яку записали вперше в 1940 р. та використовують як супровід для танців, але відома вона була й раніше. Крім цих танців існують ще запально-бадьорий «Кан», задерикуватий «Фрейлехс», «Шалом», «Мазл Тов» (весільний марш) [4]. Гага – сучасний контактний постмодерний танець-імпровізація, засновником якого є ізраїльський хореограф Охад Нахарін, голова танцювальної компанії «Батшева». Означені танці завжди засновані на вільності руху. При цьому додаткові аксесуари мають пене особливе значення і виконують певну ритуальну роль, наприклад, хустку використовують під час парних танців для того, щоб чоловіки і жінки могли танцювали разом, але не трималися за руки.

Свята середньовічної Східної Європи супроводжувала *клезмерська танцювальна музика євреїв-ашкеназі* (з ідіш «klei-zemer» – «посудина мелодії»), яку виконували на весіллях, святах і церемоніях по всій єврейській громаді. Музиканти виконували як єврейські мелодії, так і польку, легкі класичні музично-танцювальні твори, салонну хореографічну музику, на Україні – це вальс, кадриль, мазурка, краков'як тощо [5, 6]. Частіше клезмерська музика побудована на сильному ритмічному орнаменті. Надалі соціальні та політичні ускладнення на межі XIX–XX ст. у країнах Східної Європі викликали масові імміграційні явища серед євреїв-ашкеназі, які здебільшого опинились у Нью-Йорку і створили ідіш-мовне культурне середовище. Клезмерська музика набула великої популярності на єврейських весіллях, святах у соціальних клубах, танцювальних зустрічах на американській землі. У цьому середовищі сформувався новий музично-танцювальний жанр ідіш-свінг.

Серед танців, *які набули світової популярності,* можна відмітити *Фрейлехс («веселощі»,* «сім-сорок» карагод, рейдл**)** – один з

найбільш популярних стародавніх єврейських народних танців Східної Європи, який став всесвітньо відомим завдяки фільмами, платівкам, мюзиклам і балетним постановкам [3, 4]. Його танцюють на весіллях і бар-мицвах, він виконується як одиночний або колективний в характерному тактовому розмірі 8/8 = 3/8 + 3/8 + 2/8 як «раз-два-три, раз-два-три, раз-два». Танцюристи беруться за руки або кладуть руки на плечі один одному, утворюючи хоровод. Особливо вправні виконавці виходять в центр кола. Рух кола може змінюватись вліво або вправо, начебто виконує меандр, лінія танцюристів звивається. Чим більше народу залучається до ланцюга, тим краще. Фахівці відмічають, що цей ритмічний малюнок з виконанням рухів ніг без активних рухів рук і голови потім був залучений у формування твісту, який став у певний час дуже модним.

Сім Сорок та «Голочка» як різновиди Фрейлекса, – танцюристи рухаються ланцюжком як розмотування нитки з бобини; на певному етапі танцю будують лінію, проходять крізь живе кільце та утворюють «змійку» по колу; буває парне виконання, рух по колу [7]. Єврейська мелодія «Сім сорок» є найбільш відомою, знаменитою і близькою до «Хава нагіла». Історія виникнення танцю, за однією з версій, говорить, що існував указ, який забороняв євреям за царських часів перебувати у м. Одеса вночі. Тому їм доводилось вранці їхати з м. Бендери до Одеси потягом о 7:40, а ввечері о 19:40 їхати назад; гріючись на пероні, вони танцювали під відомий мотив. Так народилася пісня та сформувався танець.

Танець «Хава нагіла» (з івриту – «давайте веселитися!», «радіймо!») походить від однойменно пісні, яку фольклорист Авраам Ідельсон написав на івриті у 1918 р. на відому єврейську мелодію [4], яку привезли до святих місць Палестини буковинські хасиди. Вважають, що музика сформувалася ще на початку XIX ст. Пісню спочатку виконували повільно, але потім вона набула більш швидкого темпу. Назва «радіймо!» дуже підходить до мелодії й танцю, де жвавий веселий мотив підіймає настрій та спонукає до позитивних дій. Танець Хава нагіла є парним із застосуванням запозичених елементів степу, польки, традиційних танців інших народів. Ця мелодія досі є

популярною під час масових свят, весіль або інших заходів.

Хора в єврейській традиції – це народний танець, який сформувався під час третьої алії (повернення на історичну землю) та національного відродження. В основі танцю лежить румунська хора (грецьке «хорос», українське – «хоровод»). Головним музичним мотивом танцю є хасидський наспів-ніггун [8]. Для переселенців під час формування незалежної держави Ізраїль у 1948 р. хора стала символом надій та нового життя. І досі воша залишилася головним традиційним єврейським танцем в усьому світі під час сімейних і державних свят для людей різного віку. Спочатку танець набув популярності у кібуцах і у сільській місцевості, але потім почав виконуватися на весіллях, бар-Міцва та інших громадських і релігійних святах усіх громад. Хора виконується під різні традиційні ізраїльські пісні, але частіше – під мелодію «Хава Нагіла».

Хора у своїй основі має більш давні єврейські танці: наприклад, танець Ель йівне ха-Галіл «Бог збудує Галілею», який був створений на мелодії часів другої алії 1904–1914 рр., а також – Хава нераннена «давайте співати», Хава нагіла. Пік популярності класичної хори припав на роки четвертої алії 1924–1928 рр. Ізраїльську хору виконують як швидкий хоровод, він був створений в ці ж роки Барухом Агадаті (Каушанський, визнаний ізраїльський хореограф, навчався в Одесі) тому часто цей варіант називають «Хора Агадаті» або «Хора гліліт». У таких господарських поселеннях як кібуци і мошави, а також серед молодіжних рухів, хора виступала символом нового життя в Ерец-Ісраель [8]. Тісне коло ланцюгу танцюристів викликає відчуття рівності та єдності перед світлою досяжною метою, простота рухів – притопи та стрибки – надає можливість приєднатись до танцю всім бажаючим, а зімкнуті руки підтверджували рух до нових спільних ідеалів. Такі танці могли тривати годинами.

Рухи хори. Спочатку танець був жіночим, але у даний час її можуть танцюють й чоловіки, але окремо від жінок [8]. Танець частіше виконують у колі, іноді у лінії, сплітають руки за спиною (як варіант – кладуть їх на плечі один одному чи беруться за руки) і починають рух праворуч спочатку лівою (ставлять за правою), потім правою ногою.

Надалі починають рух кроками, причому крок вправо є більшим, ніж вліво, а до центру рухів немає. Надалі – роблять стрибки на лівій нозі (іноді з повільним поворотом на місці), спочатку повільні, а з плином часу та музики швидше. Водночас руки поступово за кожним кроком танцю піднімають вгору, а корпус кожен раз повертається протилежно до напряму крокування. За великої кількості танцюристів люди роблять кілька кіл, одне в одному. Частина суспільного успіху танцю криється в незвичайному темпі, який дуже повільний спочатку, і поступово прискорюється по ходу мелодії, що асоціюється з наростаючою радістю, а по-друге це надає можливість навіть недосвідченій людині вивчити рухи танцю прямо під час першого виконання. На відміну від румунської версії, єврейська та ізраїльська хора виконується жвавіше – в розмірі 3/4, 3/8, 4/4.

Танець із пляшкою походить зі східної Європи, але набув світової популярності після виходу мюзиклу «Скрипаль на даху» в Бродвейському театрі в 1964 р., а потім – американського фільму з такою ж назвою в 1971 р. (сюжет описує події початку XX ст. в Україні). Танцюристи виконують складні па із повною пляшкою на голові; активно використав цей танець і набув всесвітню відомість американський гурт «Bottle Dancers». Цей танець за побудовою подібний до грецького сіртакі, оскільки головна танцювальна фігура – лінія. Починає танець один виконавець, який зображає захмелілого гостя на весільній вечірці. Поступово до нього приєднуються товариші. Четверо-п'ятеро чоловіків у широкополих капелюхах ставлять на голови скляні пляшки і, вишикувавшись по прямій лінії, з'єднують руки. Більша частина рухів виконується ногами, але танець має і повороти, присідання, хлопки долонями. Час від часу танцюристи будують коло. Завершується танець рухами ніг в повному присіді. Здебільшого танець виконували чоловіки, що можливо пов'язано зі значними фізичними навантаженнями на танцюриста під час утримання на голові повної пляшки протягом тривалого часу з одночасним виконанням рухів.

Танець Міцва пов'язаний з весільною церемоніє та має багатовікову історію становлення в різних єврейських спільнотах.

Можливо тому цей танець є найбільш обговорюваним з точки зору ортодоксальності. Відносно його елементів часті суперечки стосовно точності та правильності виконання. Так, деякі вважають, що він суперечить певним правилам, тому іноді наречена не танцює, а лише тримається за пояс, інший край якого знаходиться в руках нареченого, який танцює [7]. Танець зародився як хасидський звичай, за яким благородні чоловіки перед нареченою танцюють після весільного бенкету. За традицією наречена стоїть нерухомо у кінці кімнати і тримається за кінець поясу, водночас чоловік танцює перед нею та тримається за інший кінець. Він може виконуватись й як груповий танець-заповідь для розваги нареченого і нареченої, тоді його танцюють чоловіки з нареченим, жінки – з нареченою, а рабин з учнями. Далі, на певному етапі танцю він міг ставати загальним, а щоб чоловіки та жінки не торкалися – використовували хустку або поясок сукні нареченої. Під час танцю відбувається зміна партнерів. Спочатку пари формують коло, чоловіки стають спиною до його центру, а жінки – напроти чоловіків та тримають хустку в правій руці на рівні обличчя. Рухи чоловіків і жінок під час танцю однакові.

Танець-сварка (бройгес) є традиційним для єврейського весілля [7]. Під час виконання цього архаїчного танцю важливу роль відіграють не тільки рухи, але й міміка, яка відображає зміни настрою від ворожнечі до примирення між матерями наречених, що розігрують у танцювальній постановці. Мати нареченої виконує пантоміму, яка показує, що вона не хоче віддавати дочку, але згодом вона пом'якшує свою позицію під наполегливістю нареченого. У танці можуть приймати участь також й мати нареченого та бабуся нареченої, тоді вони розігрують «суперечку», після якої теж миряться, при цьому мати нареченого погоджується з вибором сина та набуває впевненості у благочесті нареченої. На знак примирення і визнання мати нареченого та бабуся нареченої цілують один одну. Після завершення цього танцю на наречену одягають фату.

Шер (шерль, «ножиці») є аналогом європейської кадрилі XVIII ст., де символічно обігрують процес шиття. Під час єврейського весілля танець відображає звичай обрізати волосся нареченій перед

весіллям. За традиційного підходу шер танцювали лише жінки [7]. Зараз у танці приймають участь чотири пари та потрібують великого простору. Пари стають квадратом і під час руху міняються місцями, начебто «відрізають». Рухи чоловіків схожі на рухи кравців з ножицями. Двоє чоловіків виходять вперед, стають поруч спочатку правим, потім лівим плечем, і у серії поворотів кожен чоловік під час танцю зустрічається з жінкою. Протягом танцю відбувається зміна партнерів, але неодружені повинні уникати дотику рук, тому частіше танець виконували одружені пари.

Койліч частіше танцювали після весілля; танець допускає найбільшу імпровізацію: так, жінка танцює перед нареченим і тримає у руках халу (хліб) і сіль, при цьому вона промовляє побажання щастя і процвітання [7]. В іншому варіанті кілька жінок або родичів нареченої супроводжують її разом з матір'ю та тримають хали в руках. Танець *мазлтов* традиційно жіночий, наречена могла вибирати жінку, з якою буде танцювати. З весіллям пов'язаний танець *бобес* – бабусь. *Мехотонім* – танець для родичів нареченого і нареченої. *Вєзєм* – танець з мітлою як символ «вимітання» з домівки.

Танець *булгар* (сарбу у Румунії) популярний серед балканських та американських євреїв, учасники стають пліч-о-пліч у колі, рухаються під швидку або повільну музику [7]. Напрямок руху визначає хоровідник, під час танцю крокують, схрещують ноги, виконують невисокі стрибки тощо. Танець *дебка* походить від танцювального фольклору арабів-бедуїнів як чоловічий груповий: рух по колу ланцюжком з відбиванням чіткого ритму каблуками. Хоровідник зазвичай тримає в руці хустку, посох або інший знаковий предмет. Під час танцю співають з Тори або інших священних книг уривки, молитви як звернення до Бога, тому в танці відтворюють жест – руки підняті до неба.

Сучасний розвиток єврейського танцю: знаковий танець Гага (Gaga) як мова руху, розроблена Охадом Нахаріном для основного щоденного тренування у танц-компанії «Батшева», що надає шлях звернутися до чуттєвого існування, стимулювати, зміцнювати тіло та знаходити свободу й задоволення від руху. Прийоми контактного

танцю використовують у терапії деяких психічних станів людини. Gaga забезпечує основу для відкриття та зміцнення тіла та додавання гнучкості, витривалості, спритності та навичок, включаючи координацію та ефективність, одночасно стимулюючи почуття та уяву. Заняття пропонуються різноманітним групам населення: широкій громадськості; професійним та просунутим студентам-танцюристам; сім'ям з дітьми 5–9 років; людям в терапевтичних і реабілітаційних центрах для отримання радості від руху сидячи.

Сучасний розвиток єврейського танцю повертає увагу українських дослідників до цієї багатогранної школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Трегубов Д.Г., Трегубова І.М. Сюжетний аналіз народних пісень із загальною формулою «зводитель дівчини». *Культура України*. 2020. № 69. С. 46–58. URL : https://repositsc.nuczu.edu.ua/handle/123456789/11263

2. Любченко, В. Дидактична балада «про Хайку»: українсько-єврейський білінгвістичний фольклор. *IX Міжнародна наукова конференція «Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в XX ст.».* Київ : Інст. іудаїки, 2001. С. 155–164.

3. Власенко В.О., Сейтаріфова Е Е. Вплив ансамблю єврейського танцю «мааян» на культуру Мелітопольщини. *На Урок*. URL: https://naurok.com.ua/naukova-robota-vpliv-ansamblyu-vreyskogo-tancyu-maayan-na-kulturu-melitopolschini-21509.html

4. Єврейський танець: коротко про особливості, популярні види, представників на Миколаївщині. *Миколаївський ОЦНТ*. URL : https://ocnt.com.ua/yevrejskij-tanec-korotko-pro-osoblivosti-populyarni-vidi-predstavnikiv-na-mikola%D1%97vshhini/

5. Єфанова С., Бакало Л. Вплив західноєвропейської хореографічної культури на формування салонних танців в Україні (XIX – поч. XX ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 38. С. 126–142.

6. Cohen D. Music: Its Language, History, and Culture. Textbook. Brooklyn: Brooklyn College, 2015. 110 p.

7. Литвинова А. П. Весільні обряди та традиції єврейського етносу в

народно-сценічній хореографії. Херсон: ХДУ, 2021. 37 с.
8. Кутузов В.В. Історичні та етнічні особливості єврейського танцю. Херсон: ХДУ, 2021. 27 с.

Ірина ТРЕГУБОВА
керівник гуртка-методист
комунального закладу
«Центр дитячої та юнацької творчості № 1
Харківської міської ради»

Поліна ТРЕГУБОВА
здобувач вищої освіти
Національної музичної академії України
м. Харків, м. Київ

ХОРОВІ ВПРАВИ ТА МУЗИЧНІ ХВИЛИНКИ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ ПІДТРИМКИ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Війна вплинула на психоемоційний стан кожного громадянина України. Але особливою небезпекою цей вплив характеризується на дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Цей вік відзначається особливою вразливістю психоемоційної сфери та розумових здібностей до зовнішньої дії. За умов систематичних обстрілів та тривог у дитини виникають певні страхи та скутість навіть за умов адаптації дитини до поточних умов. Тому змінюється здатність до ефективної комунікації, розуміння задач, що виникають під час життєдіяльності дитини, виникають окремі нетипові або змінені реакції на зовнішні подразники. Такий стан потребує проведення системної корекційної педагогічної роботи з залученням широкого комплексу освітніх та психологічних методів, способів і засобів [1]. Але у межах загальноосвітньої програми необхідний комплекс підходів важко реалізувати. Тут на допомогу приходить позашкільна освіта та гурткові інтегровані форми роботи, де на одному занятті перехрещуються декілька напрямків розвиваючих завдань. Існують відповідні програми інтегрованого навчання, наприклад, авторська програма «ОПАЛ» [2].

Одним з ключових сучасних напрямів трансформації освітнього процесу є впровадження *«педагогіки стійкості»,* яка робить його гнучким та здатним зберігати мотивацію учнів навіть у найскладніших умовах. Ця концепція поєднує турботу про ментальне здоров'я, ціннісно-орієнтоване виховання та безпечне освітнє середовище (онлайн / офлайн) для підтримки навчання та внутрішніх ресурсів особистості. Важливим аспектом педагогіки стійкості є *творча активність* – як ефективний інструмент для подолання освітніх втрат шляхом залучання учнів у проєктну діяльність, STEM-технології, гру і мистецтво. Такий спосіб діяльності допомагає надолужити знання, знизити психологічне напруження, стимулювати пізнавальний інтерес і розвивати критичне мислення.

Творчість є ефективним інструментом подолання стресу за рахунок зниження рівня кортизолу та перемикання мозку з тривожних думок на релаксацію. Арттерапія (малювання, ліплення, спів, письмо) допомагає вивільнити емоції, розслабитися та відновити внутрішній баланс. Навіть 15 хвилин творчості на день без самокритики сприяють психічній стійкості. Щоб створити психологічно безпечне середовищє, зняти напруженість, розслабити психоемоційний стан, заспокоїти та переключити дитину з негативних думок до продуктивної діяльності, рекомендується до занять залучати *музичне мистецтво та творчу активність.* Застосування музичного супроводу під час занять надає широкий спектр можливостей [3]. Цей метод розвивається далі шляхом залучення дітей до колективних ігор, театралізації відомих казок, хорових вправ та співу [4].

Хоровий спів – це невід'ємна частина української культури, діти змалку приймали участь у колективних культурних заходах календарного циклу або були на них присутні. Надалі діти програвали ці моменти у колективних міжвікових іграх. Причому фрагменти цих традицій могли зберігатись у дитячому середовищі навіть тоді, коли серед дорослих за певних обставин певна культурна традиція втратила значущість та вживаність. Можна говорити про такий феномен, як «дитяча культура», – не у сенсі «культура для дітей», а у сенсі певного культурного пласта, носієм якого було безперервне міжвікове дитяче

середовище протягом століть [5]. Але під впливом політики російського царизму, радянського культурного терору разом з загальними тенденціями на урбанізацію та глобалізацію суспільства традиційна культура втратила свій практичний обрядовий сенс і лише її фрагменти залишились у вжитку та народній пам'яті. Наприклад, залишився у вжитку дитячий хоровод «Коровай», який можна назвати спрощеним варіантом хороводу «Подоляночка» з весняного календарного циклу [6]. Хліб «коровай» є ритуальним під час весільних та великодніх заходів та є символом народження родини (великодні свята можна розглядати як свято шлюбу Ярили та Лелі).

Тобто, хорові дії мали важливу роль у формуванні колективної свідомості та самоідентифікації окремих спільнот та українського суспільства загалом. Традиційне хорове мистецтво є невід'ємною частиною більш загального культурного явища – хороводів. Але водночас, якщо відповідний хоровий спів можна собі уявити окремо від танцю, то хоровод без керівної складової та наповнення текстом співу втрачає сенс. Тобто, у більшості хороводів танець, на відміну від співу, не є самостійною ланкою процесу, хоча як дійова частина архаїчного магічного ритуалу він може мати більш вагому роль. Можливо це є першопричиною повернення у хоровий спів різних творчих колективів супроводу рухами, що надає виграш деяким композиціям. Таким чином, хоровод являє собою поєднання співу, танцю, драматургії та рольової гри виконавців [6].

Виникає питання – що первинне у хороводі, спів чи танок? Дотримуємось думки – що танок [6], як ритуальна магічна дія, яку вдосконалили словом-співом. Спочатку був ритм, а потім додався спів, як спосіб уточнення дії та наповнення сенсом. Фізичний рух під музику залучає первинний механізм символічної самореалізації людини, що розвивалося під час архаїчних ритуалів. Здатність до танцювальних рухів під музику використовують під час тестування не виражених форм аутизму. Відповідно, розвиток здібності до танцювальних рухів буде частково знімати проблеми аутизму за рахунок розвитку компенсаційних здібностей, водночас хоровод потребує координації та синхронізації дій з іншими виконавцями та просторового мислення.

Концепція хороводів наближає їх до сучасної танцювальної течії – сценічного постмодерну [4].

З іншого боку, спів під час хороводів (як ритуального танцю) наповнює їх чітким сенсом та духовністю. Вербальна активність залучає інші області кори мозку на відміну від структурованої фізичної активності, а у поєднанні з рухливістю створює комплексний вплив на розвиток особистості. Так, хоровий спів теж потребує координації та синхронізації, але із залученням інших ділянок мозку, спирається на розуміння і відтворення сюжету, що промовляється.

Традиції колядування та щедрування натомість поєднують хоровий спів з театралізацією, що має, на відміну від хороводу, більш складну драматургію, тобто є наступним кроком як суспільної творчої комунікації, так і з «вищими» силами. Учасники дійства у рольовій грі відтворюють певні аспекти соціальних відносин та взаємної поваги. При цьому «сухе» заучування або споглядання дітьми цих елементів культурної спадщини (співу, танцю і традиційних святкових дій) не надає її інтеріоризації з реальним усвідомленням. Лише ігрова форма подання такої інформації може створити «живе» формування національно освіченої спільноти.

Можна розглянути роль та місце хорового співу у розвитку здібностей та психологічної адаптації дітей дошкільного та молодшого шкільного віку до умов життєдіяльності. Для такого переспрямування освітнього процесу впроваджено авторську програму «ОПАЛ» [2] (освітня та психологічна адаптація людини, у новій редакції – «Кругозір»). Програма відштовхується від створення психоемоційного комфорту дитини під час заняття, що передбачає застосування низки психогімнастичних вправ та методів навчання. Серед них важливе місце займають саме хорові вправи, музичний супровід та театралізація.

Сольний спів у контексті розвитку загальних і комунікативних здібностей дитини має менше виховних можливостей. Роль хорового виконання можна розглянути як: 1) психогімнастична вправа, яка одночасно розкриває здатність до комунікації сором'язливих дітей та залучає гіперактивних дітей до плідної координації з колективом; 2) виховання відчуття ритму як внутрішнього, так і зовнішнього; 3)

тренування досвіду публічного виступу; 4) налаштування колективу як загального організму, що налаштовує свідому зацікавленість дітей у навчанні; 5) тренування пам'яті або використання для її спрацювання інших механізмів, а спів сусіда – працює як суфлер, що створює підтримку. Бувають діти, які не здатні запам'ятати вірш, але легко запам'ятовують пісню. Означений спектр впливів залучає мозок до роботи, а також розвиває неактивні ділянки та патерни між ним. Якщо дитина (і навіть доросла людина) чогось не може – це означає, що не працюють певні внутрішні взаємозв'язки у мозку, тому їх необхідно активувати та розвивати або залучати компенсаційні механізми.

Психологічна травма війни створює проблеми для розвитку і ефективної комунікації, що визначає необхідність включення в освітній процес напрямку на реабілітацію дітей [7]. Це потребує застосування певних прийомів, методів, вправ з використанням різних шляхів взаємодії. Широкі можливості для цього є в процесу творчої активності. Цей процес комплексно залучає розвинуті та нерозвинуті здібності дитини, здатний викликати її інтерес, що допомагає подолати стрес та напруженість, скорегувати поведінку та психоемоційний стан, розвивати здібності дитини до активної діяльності у комплексі.

У сенсі розвитку здібностей дитини та її психологічної реабілітації інтерес представляє не стільки сам хоровий спів, скільки *хорові вправи,* до яких відносять: дихальні, на правильну поставу, артикуляційні (для губ, язика, дикції), розспівки, інтонаційні, на розвиток слуху, на відпрацювання ритму, на формування ансамблю (синхронність, єдність, взаємне слухання), на розвиток голосу, музичні ігри, руханки, музика як супровід діяльності, малювання під музику відповідних образів. Застосовуються наступні методики та вправи:

- *слухання музики і творче обговорення:* розвиток емоційної чутливості;. «спів птахів», «побутові, природні, тваринні звуки»;
- *творче відтворення звуку:* гра «Ведмідь-пташка», «Мова тварин»; робота над висотою звуку;
- *моделювання із дроту різних музичних форм;* візуалізація інтонації звука; відпрацювання висоти звучання;
- *емоційна робота над музикою:* гра «Мажор-мінор»;

- *вираження настрою музики через рухи;* творчий рух дозволяє виразити емоції через тіло, знімаючи фізичні затиски; гра «Пантоміма», «Перетворись на букву»;
- *робота над музичним слухом:* багато дітей молодшого шкільного віку є «гудошниками»; робота з ритмом; гра по колу «Повтори оплески, звуки сусідів»;
- *дихальна гімнастика:* дихання у більшості дітей поверхневе «ключичне», треба працювати над «нижньореберним діафрагматичним»; гра «Водолаз»;
- *багатоголосся в музиці:* створення позитивного та безпечного простору для подолання страхів, невпевненості та напруженності; гра «Заповни простір поліфонією»;
- *АРТ-педагогіка і мистецтво;* нейрографіка, музикограма; малювання під музику; втілення враження від музики шляхом малювання форм, ліній, плям;
- *знайомство з різними музичними інструментами*; «що таке тоніка – який камертон»; гра «Шумовий оркестр»;
- *прослуховування «живої» музики,* спів українських народних пісень, відвідування концертів, вистав.

Спокійний *музичний супровід* **(**композиторів Баха, Моцарта, Бетховена та ін.) налагоджує увагу дітей під час виконання вправ на розвиток дрібної моторики руки, надихає під час творчої роботи, створює середовище діяльності під час театралізації казок чи певних сценок; активний музичний супровід допомагає проводити розвантажувальні фізкультхвилинки; обидва варіанти можна застосовувати для психогімнастичних вправ різної спрямованості.

Також застосовуються *ігри:* «Мовні, немовні звуки», «Камінь-вата», «Криве дзеркало» з прослуховуванням аудіозапису; артикуляційно-слухові та фонематичні вправи «Будиночок для язика», «Канатик», «Пісенька», «Звуки-м'ячики», «Граємось звуком», «Співаймо разом», «Визнач звук», «Складовий аукціон», вправи на злиття двох звуків, двох складів «Ми в театрі», «Ми артисти», театралізоване зображення або малювання образів звуків, що потребує

прослуховування аудіозапису або проспівування; спорідненими є творча робота за прослуханим аудіозаписом. Базою для цього може бути використання аудиозаписів «Звуки природи», «Хор на подвір'ї», «Заліско», «Побутові звуки».

Гра «Криве дзеркало» передбачає низку послідовних операцій губами і язиком: рот трубочкою – посмішка, пожувати язика, покатати, витягнути, злегка прикусити, сховати, підняти поза губами, як шпагою спробувати проколоти щоку; вправа «зустріч рибок» – відгинати по черзі верхню та нижню губу, коли промовляють перша або друга рибка; рот «портфельчиком», «проскріпити» як старі двері крізь такий рот – на який звук схоже; випустити повітря крізь зуби – на який звук схоже; та інші дії. Вправа «Канатик» передбачає поділ слова на склади з проспівуванням, коли кожний «співочий» звук потрібно під час його співу протягнути рукою як за канатик: скільки разів потягнули – на стільки частин і поділили слово. Вправа «Пісенька» виконується за таблицею «Співаюче сонечко», де кожен промінь змінює напрямок співу і діти хором співають склади. Під час гри-пісеньки «Алфавіт» діти проспівують весь алфавіт. Під час гри "Камінь-вата» у команді «камінь» діти тримають в руці камінець для реагування на звучання твердих приголосних, у команді «вата» діти тримають в руці вату для реагування на звучання м'яких приголосних. Означені вправи виконуються дітьми синхронно в ігровій формі з хоровим проспівуванням звуків, що допомагає дітям, які вагаються у правильності, сором'язливі, поспішають або не уважні, що налаштовує психоемоційний комфорт та плідну працю на занятті.

Таким чином, в умовах воєнного стану важливим завданням освіти є створення безпечного середовища для психоемоційної підтримки дітей та подолання освітніх втрат. Одним із ефективних засобів такої підтримки є музичне мистецтво, зокрема хоровий спів і музичні хвилинки, які сприяють зниженню емоційного напруження, розвитку творчих здібностей, комунікативних навичок і залученню дітей до освітньої діяльності. Застосування хорових вправ, музично-рухової діяльності, дихальних практик, арт-педагогічних технологій та інших видів музичної творчості створює умови для емоційного

відновлення дітей і формування їхньої психологічної стійкості. Важливого значення набуває також повернення української народної пісні до родинного виховання як засобу збереження культурної спадщини та зміцнення духовного зв'язку поколінь.

У сучасних умовах хоровий спів і музичні хвилинки постають не лише ефективним засобом мистецького розвитку дітей, а й важливим ресурсом їхньої психоемоційної підтримки, відновлення освітніх втрат та збереження національної культурної спадщини через живу традицію української пісні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Трегубова І.М. Принципи добору завдань для врівноваженого розвитку творчих здібностей. Проблеми підготовки викладачів до здійснення завдань сучасної освіти. Харків: Стиль-издат, 2006. С. 155–166.
2. Трегубова І.М. Авторська програма інтегрованого курсу розвитку здібностей дітей дошкільного віку в умовах гуртка «ОПАЛ». Харків : ОП, 2011. 160 с.
3. Трегубова І., Трегубова П. Народна музика та танці як інструмент формування особистості дитини. НПК з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження національної ідентичності в мультикультурному середовищі». Харків: ООМЦКМ, 2025. С. 241–243.
4. Трегубова І., Трегубова Ф. Впровадження концепції сценічного постмодерну у розвиваючому навчанні. НПК з міжнародною участю «Традиційна культура в умовах глобалізації: проєкти та ініціативи розвитку і популяризації». Харків : ООМЦКМ, 2024. С. 271–278.
5. Трегубов Д.Г., Трегубова І.М. Самоідентифікація від дитячого до дорослого віку. Національна ідентичність у мові та культурі. К. :Талком, 2023. С. 409–417.
6. Трегубова Ф.Д., Трегубов Д.Г. Дослідження драматургії первісних хороводів весняного циклу. Культура України. 2021. Вип. 74. С. 90–97.
7. Трегубова І.М. Позашкільна корекційна освітня робота з дітьми 4–7 років із психологічною травмою війни Джерело педагогічних інновацій. Цінності Нової української школи. 2022. № 2(38). С. 193–198.

Ірина ЦЕПУХ
здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;
викладач-методист, голова предметно-циклової
комісії «Фортепіано та концертмейстерство»,
старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»
комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м. Київ

КОНКУРСИ ЯК ТЕРЕН АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ЗРАЗКІВ ЛОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ЧЕРНІГІВЩИНИ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА)

Український мистецький простір виявляє зацікавленість до збереження, актуалізації та поширення регіонально зумовлених мистецьких традицій, які є невід'ємною компонентою національної культурної ідентичності. З огляду на глобалізаційні зміни та зростаючої взаємодії між регіональними та міжнародними мистецькими процесами суттєвого значення набуває чинник, що забезпечує видимість та тяглість місцевих культурних явищ. Серед таких чинників виразно представлені концертні та конкурсні практики, які реалізуються як платформи для мистецької репрезентації, а також як простори для передачі, переосмислення та акумуляції регіональних культурно-мистецьких надбань.

Музичні конкурси та концерти поступово набувають статусу ефективного механізму щодо популяризації композиторської спадщини, зумовлюючи інтеграцію регіональних мистецьких досягнень у ширший контекст української музичної культури. Виконавська діяльність, репертуарна політика, освітні форми діяльності, види художньої

комунікації сприяють збереженню культурної пам'яті та актуалізують виникнення нових інтерпретаційних підходів. Відтак конкурсну та концертну діяльність варто трактувати як специфічний культурний простір, де локальний мистецький досвід набуває сучасної актуальності та вбудовується в національний культурний наратив.

Подібна спрямованість особливо очевидна в площині творчої спадщини композиторів, чиї доробки засвідчують самобутність регіональної музичної культури. В такому контексті творчість композитора Чернігівського регіону України Олександра Іванька заслуговує на особливу наукову увагу. Твори автора, що сполучають національні традиції з неповторними стильовими ознаками, значною мірою отримують визнання в сфері концертного простору України з кінця XX століття до першої чверті XXI століття. Безпосереднє залучення його доробку до репертуару музикантів-виконавців різних генерацій сприяло популяризації культурної спадщини Чернігівщини та засвідчило спроможність регіональних мистецьких практик впливати на розвиток сучасного українського музичного мистецтва.

Включення творів Олександра Іванька в конкурсні програми молодих музикантів можна простежити з кінця XX – початку XXI століть. Це свідчить про усталену традицію розповсюдження його музичної скарбнички через концертну та конкурсну практику. З цього погляду мистецькі конкурси слід розглядати як інструмент для презентації виконавської майстерності, а також як важливі майданчики популяризації сучасних маловідомих українських композиторів та трансляції регіональних музичних традицій молодшим поколінням.

Вагомим аспектом в цьому процесі має Міжнародний конкурс «Мистецтво XXI століття» (Київ–Ворзель), який був заснований у період рубежу XX–XXI століття і став визнаним як один із значущих міжнародних культурних та освітніх осередків, присвячених підтримці академічної музики та молодих музикантів. Об'єднуючи представників різних країн та оцінюваних видатними митцями та педагогами, цей форум сприяв поширенню сучасного репертуару та спричинив міжкультурний мистецький діалог. Конкурс зорієнтовано на підтримку талановитої молоді та промоцію сучасних мистецьких досягнень. Він

об'єднав виконавців з різних куточків України та створив потенціал для поширення нового репертуару. Отже, участь у цьому авторитетному заході значною мірою активізувала поширення творчості Олександра Іванька та інтегрувала його твори у ширший контекст української та міжнародної виконавської практики.

За посередництва подібних мистецьких конкурсів доробки сучасних українських композиторів поступово закріплювалися в освітній та концертній практиці, забезпечуючи ширше визнання в національному культурному просторі.

До найдавніших документально підтверджених прикладів виконання творів Олександра Іванька в конкурсному форматі було представлення його Концерту № 7 мі мінор під патріотичною назвою «Український концерт» [1]. Твір прозвучав у виконанні фортепіанного ансамблю у складі Жанни Першини та Світлани Шевченко, учениць Дитячої музичної школи імені Андрія Розумовського в місті Бахмачі (Чернігівська область України). Підготовку ансамблю здійснила Ірина Олександрівна Іванько (Цепух), старша дочка композитора, яка на той час розпочинала свою педагогічну діяльність, одночасно навчаючись у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського під керівництвом доцента Ніни Іванівни Руденко.

Виступ ансамблю з м. Бахмач став важливим кроком на шляху популяризації творчості композитора та продемонстрував вплив сімейної та педагогічної наступності в передачі локальних культурних цінностей. Завдяки активній участі юних музикантів та їхніх педагогів, музика Олександра Іванька долучилася до сфери конкурсної практики, де набула нових вимірів трактування та інтерпретування та стала доступною для широкого загалу. Такі приклади свідчать про те, що процес актуалізації спадщини композитора сформувався задовго до становлення сучасного онлайн-конкурсного руху.

Із точки зору музикознавства, виконання твору О. Іванька «Український концерт» в межах конкурсної програми Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI століття» підтверджує, що мистецькі змагання функціонують як простори культурної комунікації та формують передумови для введення регіональних творчих надбань у

ширший соціокультурний простір. Отже, конкурсне та концертне середовище доцільно інтерпретувати як необхідний майданчик для збереження, переосмислення та подальшої еволюції регіональних культурних моделей, що знаходять вияв у творах композиторів, які пов'язані з певними регіонами, зокрема Чернігівським.

На цьому конкурсі у 2005 році Оксінь Данило, учень Бахмацької школи мистецтв класу викладача з фортепіано Іванько Людмили Олександрівни (дружини композитора) виконав три твори з творчої скарбниці Олександра Іванька «Старий млин», «Малахітова скринька», «Страшна казка».

У 2007 році на цьому ж конкурсі, який проводився з 28 квітня по 06 травня у Ворзелі виступили сестри Дарина та Катерина Сафригіни, учениці Бахмацької школи мистецтв під керівництвом Людмили Іванько. Фортепіанний дует виконав фортепіанний цикл Олександра Іванька «Зимові акварелі» [3]. Участь юних піаністок зумовила ширше представлення ансамблевої музики композитора серед молодих виконавців та засвідчила затребуваність його творів у сучасному конкурсному репертуарі.

Розповсюдження музики Олександра Іванька значно розширила межі Чернігівської області. У 2014 році Каховська школа мистецтв (Херсонська область) за підтримки Департаменту культури Херсонської обласної державної адміністрації, Регіонального навчально-методичного центру культури та мистецтв, Департаменту культури Каховської міської ради та Української асоціації викладачів фортепіано (укр. ЕРТА) організувала Відкритий конкурс молодих виконавців «Каховка запрошує», який проходив з 20 по 23 лютого 2014 року.

Відповідно до положення заходу, один із трьох обов'язкових творів до виконання мав бути твір сучасних українських композиторів: Олександра Іванька, Любові Працюк або Інни Мохначової. В конкурсі брала участь учениця Людмили Іванько – Анастасія Антоненко, яка представила твір О. Іванька «Карпатські ватри». За виконання журі нагородило конкурсантку другою премією. Включення творів О. Іванька до обов'язкового репертуару підтверджує їх педагогічну та

художню значущість у площині сучасної української фортепіанної освіти.

Практика показує, що конкурсна та концертна діяльність виступають вагомими соціокультурними чинниками для актуалізації, збереження, та популяризації регіональних музичних традицій у межах ширшого національного культурного простору. Зокрема, конкурси постають як майданчиками для оцінювання виконавської майстерності виконавців, так і сферою культурної взаємодії, де творчість регіональних композиторів набуває нових форм інтерпретаційного прочитання і стає доступним ширшій аудиторії.

Приклад зацікавленості творами сучасного українського композитора Олександра Іванька підтверджує вплив конкурсної практики на забезпечення спадкоємності та нове прочитання регіональної музики. Джерельно засвідчені дані про виконання його творів юними піаністами з Чернігівщини та інших регіонів України доводять, що доробок композитора поширювався через родинні, педагогічні, концертні та конкурсні практики. Включення цих творів до конкурсних програм, зокрема як обов'язкових, інтегрує музику композитора в систему української музичної освіти та виконавську практику.

У ракурсі регіоналістики, особливе значення має популяризація творів О. Іванька за межами Чернігівського регіону. Це демонструє те, як місцеве мистецьке явище може вийти за межі свого територіального виміру, зберігаючи при цьому локальну культурну ідентичність. Таким чином, конкурсні майданчики утворюють простір, де регіональні мистецькі надбання зберігаються, актуалізуються, переосмислюються та утверджуються в широкому дискурсі сучасної української музики.

Отже, виконавська конкурсна практика створює підґрунтя для подальшого методологічного осмислення і розуміння механізмів, завдяки яким регіональні композитори відіграють роль у спадкоємності, урізноманітненні та розвитку українського музичного мистецтва. Творчий доробок Олександра Іванька є прикладом того, як завдяки тривалій виконавській та педагогічній діяльності локальна музична

спадщина може набути територіального контексту культурного простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванько О.П. Концерт № 7 мі мінор у виконанні фортепіанного дуету у складі Жанни Першиної та Світлани Шевченко на Міжнародному конкурсі «Мистецтво XXI століття» (Київ–Ворзель початок 2000 рр.). YouTube 09 березня 2023 р. URL : https://youtu.be/5FxhdBB8N4U?si=wiRK15-CrOOp97y- (дата звернення: 17.06.2026).
2. Іванько О.П. «Старий млин», «Малахітова скринька», «Страшна казка» (виконує Данило Оксінь). *YouTube*. 14 грудня 2012. URL : https://youtu.be/JlwK4nETt6o?si=BwlMNxoFUpByrntZ (дата звернення: 17.06.2026).
3. Іванько О.П. Сюїта «Зимові акварелі: Зима, Запорошений шлях, Нічний снігопад, Різдвяна полька, Вальс ялинкових іграшок, Санта Клаус, Заметіль» (виконавці: Сафригіни Дарина та Катерина). 16 лютого 2013 р. URL : https://www.youtube.com/watch?v=bKAFqiWN0gg (дата звернення: 17.06.2026).

Людмила ЧАБАК
кандидат філософських наук,
директор проєктів Сіверського інституту
регіональних досліджень
м. Чернігів

ЛОКАЛІЗАЦІЯ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ

У час відкритості та доступності культурних надбань, можливостей свідомого та несвідомого запозичення, з дотриманням, а часом, на жаль, і без дотримання правових вимог, питання локалізації в культурі викликає широке зацікавлення як дослідників так і практиків сфери культури та креативних індустрій. Окрім цього ця тема активно обговорюється лінгвістами, маркетологами, журналістами та фахівцями інших наук. При цьому серед дослідників немає чіткого та однозначного трактування поняття локалізації у контексті культурних практик та традиційної культури.

Насамперед, локалізацію пов'язують з поширенням культурного продукту мовою цільової аудиторії, споживача, реципієнта. В основі локалізації – адаптація оригіналу до культурних, а також соціальних, психологічних тощо особливостей тієї чи іншої країни, регіону, де цей культурний продукт споживається. Відтак, надзвичайно важливим є широкі знання національної культурної та соціальної специфіки цільової аудиторії, наприклад, звичаїв та традицій, особливостей ментальності та моральності.

Як зазначають Є. Іваницький та Л. Статкевич, це необхідно для передачі сенсу перекладеного продукту чи тексту і вірного сприйняття цього сенсу реципієнтом [1, с. 231].

Відсутність врахування національно-культурної специфіки цільової аудиторії, натомість, може викликати у реципієнта нерозуміння та несприйняття культурного продукту. Отже тут важливо говорити про локалізацію звичаїв та звичок, потреб, культурних кодів для встановлення емоційного зв'язку між культурним продуктом та

його споживачем. Тобто, локалізація культури може розглядатися у споживацькому контексті. Однак, локалізація — це не лише про зручність для споживачів, це про повагу, повагу до культури, мови, ідентичності іншої країни [2]. У той же час інший аспект локалізації в контексті саме традиційної культури передбачає збереження та розвиток культурних явищ в межах конкретних історико-етнографічних регіонів, територіальних громад або й окремих населених пунктів. Адже передача традиційних знань, звичаїв, обрядів, фольклору, народно-декоративного мистецтва, тобто всього того, що формувалося тисячоліттями й знаходиться в основі традиційної культури, відбувається саме на локальному рівні.

Збереження національної культурної спадщини безпосередньо пов'язане з локалізацією в традиційній культурі. Адже сукупність локальних культурних традицій вже лежить в основі національної культурної спадщини. Для кожного регіону України характерні власні особливості матеріальної та нематеріальної культури, які спільно формують національне надбання. Відтак, втрата будь-якої з локальних традицій та практик призводить до збіднення національної культурної спадщини загалом.

Особливого значення локалізація традиційної культури набуває в умовах військових загроз та ризиків втрати локальних культурних практик. Щоденне цинічне руйнування та знищення пам'яток української культури, евакуація та переміщення місцевого населення з прифронтових та прикордонних територій створює ризики до невідновної втрати елементів традиційної культури.

Проблемами також залишаються відсутність системної фіксації руйнувань, пошкоджень та втрат, недостатня підготовка до протиаварійних заходів, складність оцінки завданих збитків, ризик вторинного руйнування через відсутність консервації або повторного обстрілу, відсутність ресурсів для документування нематеріальної культурної спадщини.

При цьому численні втрати від свідомого знищення державою-агресором культурних цінностей, які потребують захисту, збереження та відновлення, оцінюються не лише в матеріальних категоріях. Адже

національна культурна спадщина є джерелом переформатування культурних наративів та сенсів українського суспільства його подальшого зростання та духовного розвитку. За подальшого негативного розвитку ситуації деякі культурні артефакти та практики можуть не лише зазнавати подальших пошкоджень, але й знищуватися та втрачатися назавжди.

Одне з найбільш проблемних – збереження національної спадщини на локальному рівні, місцевих територіальних громад, зокрема тих, на території яких або поряд з якими ведуться активні бойові дії, відбуваються активні обстріли. І тут фіксуються щоденні локальні втрати традиційної культури.

Значне навантаження в роботі з культурною спадщиною лягає саме на органи місцевого самоврядування. Адже вони несуть відповідальність за збереження, утримання та належне використання об'єктів культурної спадщини на своїй території, можуть координувати та ініціювати процеси збереження локальних культурних традицій, документування нематеріальної культурної спадщини тощо.

Однак, сфера охорони культурної спадщини в територіальних громадах перебуває не в кращому стані й характеризується фрагментарним веденням обліку, фінансовими обмеженнями, недостатнім рівнем інституційної спроможності (тобто, фактичною відсутністю інституційно спроможних органів охорони культурної спадщини або профільних спеціалістів). До цього додаються негативні практики неповної або взагалі відсутньої інвентаризації об'єктів культурної спадщини, неврегульованість облікової документації, відсутність місцевих програм охорони та збереження культурної спадщини в громадах, слабка інтеграція питань спадщини в стратегії розвитку громад, обмежене фінансування заходів зі збереження культурної спадщини або його повна відсутність.

Ключовим у переліку викликів є і брак фахівців на місцях, насамперед, у прифронтових регіонах, які мають професійні здібності, мотивацію та можливості займатися охороною культурної спадщини, досліджувати та зберігати для нащадків елементи локальної традиційної культури.

При цьому культурна спадщина має потенціал стати важливим ресурсом післявоєнного відновлення, розвитку туризму, формування локальної ідентичності та економічного зростання громад.

Відтак сьогодні, наприклад, документування, картографування та включення локальних практик, елементів традиційної культури до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України [3] можуть бути важливими інструментами їхнього збереження.

Отже, варто говорити про тісний зв'язок між локалізацією в традиційній культурі та збереженням національної спадщини. Адже локалізація сприяє збереженню історичної пам'яті та культурної ідентичності місцевих громад, передачі традицій від покоління до покоління, формуванню національної ідентичності через усвідомлення цінності традиційної культури. Крім того локалізація в традиційній культурі сприяє популяризації культурної спадщини через публічні заходи, музейні експозиції, освітні програми та туристичні маршрути. Варто продовжувати та поглиблювати дослідження цієї тематики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іваницький Є.С., Статкевич Л.П. Поняття «локалізація» в ігровій індустрії та перекладацькій діяльності. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. Серія : Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72), № 6, ч. 1. С. 230–234.
2. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України / Міністерство культури України. URL : https://mincult.gov.ua/kulturna-spadshchyna/natsionalnyy-perelik-elementiv-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchyny-ukrainy/ (дата звернення: 18.06.2026).
3. Що таке локалізація і чому це не просто / Бюро перекладів «Слоган». URL : https://slogan.com.ua/uk/chto-takoe-lokalizaciya-i-pochemu-eto-ne-prosto-perevod (дата звернення: 18.06.2026).

Лариса ШЕМЕТ
кандидат педагогічних наук, доцент,
солістка дослідницько-виконавського гурту
«Муравський шлях»
м. Харків

ІНТЕГРАЦІЙНА ТА ЛОКАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ США

Народна музика Сполучених Штатів Америки представляє собою строкату картину, яка віддзеркалює безліч культурних традицій, зокрема європейських, афроамериканських, індіанських, мексиканських тощо, демонструючи у своєму розвитку тенденції до збереження автентичності та багатоваріантності синтезу. Приміром, на півдні країни іспанська та французька народна музика активно взаємодіяли з англо-кельтським, афроамериканським, латиноамериканським, індіанським фольклором, емігранти з Центральної та Західної Європи, головним чином, із Великобританії та Німеччини, що заснувалися у сільських регіонах Аппалачів, зберегли в пам'яті найбільш ранні пісні, форми й стилі виконання, на південному заході збережені традиції іспанської та французької народної музики, а південний схід характеризується своєю поліетнічністю, оскільки там проживають представники італійських, німецьких, угорських, українських, російських, польських, єврейських, румунських, шведських меншин. Внаслідок тісного сусідства та контакту між різними етнічними групами зберігалися характерні для тієї чи іншої культури особливості, водночас відбувалися певні зміни деяких жанрово-стилістичних якостей та форм побутування.

Однією з функцій інструментальної музики в традиційному побуті американців був супровід танців, мелодії яких звучали на сільських та родинних святах, суспільних зібраннях і вечірках, пікніках, фестивалях, масових заходах, що проводились на вулиці, а також у тавернах, місцях публічних розваг. Серед запозичених з

європейської традиції танцювальних жанрів переважали жига, хорнайп, рил, контрданс, менует, котильйон, кадриль, полька, вальс. Музичний супровід виконували на скрипці фіддл (англійська традиція), дудці (індіанська традиція) та банджо (африканська традиція). Рідше використовувалась стальна гавайська гітара, губна гармоніка, мандоліна, цимбали. Крім танцювальних мелодій народні музиканти виконували інструментальні награвання, обробки балад та пісень.

Регіональні інструментально-виконавські стилі відрізнялись між собою ступенем наближення до оригіналу мелодії або награвання та його інтонаційно-ритмічного варіювання, а також деякими ритмічними особливостями, наприклад, техаському стилю притаманна орнаментальна обробка мелодії, яка призводить до суттєвих змін першоджерела, інструментальному стилю південного сходу – африканський або шотландський синкопований ритм. Музиканти з Нової Англії намагались дотримуватися старовинних версій пісень та танців. В окремих регіонах, починаючи з другої половини XIXст. невід'ємною складовою музичних груп, що грали музику до танців, став акордеон.

Серед танцювальної музики американців надзвичайної популярності набув жанр польки, який має характерні риси етнічної приналежності в різних регіонах країни. Майже всі інструментальні групи, відповідно до етнічних традицій європейських переселенців, починаючи з другої половини XIX ст. поряд із духовими інструментами та ритмічною групою включали до свого складу типові різновиди акордеону – діатонічний кнопковий, хроматичний кнопковий, клавішний, які виконували мелодико-гармонічну функцію. Приміром, типовий оркестр у чиказькому стилі складався з однієї або двох труб, акордеона, концертини, барабанів, баса, іноді з додаванням кларнета, саксофона або скрипки. Інструментальні групи польки у словенському стилі поряд із саксофоном, кларнетом, трубою, ритм групою, до якої входили барабани, бас, гітара (банджо), обов'язково використовували клавішний або діатонічний чи хроматичний кнопковий акордеон. Німецько-американський стиль

характеризувався акцентом на мідних духових інструментах, зокрема трубі, у супроводі барабанів та акордеонів (дітонічних, хроматичних) або концертини.

Сучасні групи польки орієнтовані на розширення жанрово-стильових меж виконуваної музики. До інструментального складу деяких з них входять труба, туба, дерев'яні духові, барабан, акустична гітара, електрогітара, акордеон, губна гармоніка, що супроводжують польки, ранчо, грецькі танці, збагачуючи фактуру елементами рок-музики.

В музиці кейджан, що історично виконувалась білим креольським населенням для супроводу балад, традиційних кейджанських танців, зокрема тустепів, джиттербаг, вальсів, традиційно звучали дві скрипки, акустична гітара, трикутник, а згодом і діатонічний акордеон. Крім впливу французького та англо-американського фольклору, в ній відчутні риси співочих стилів американських індіанців («террасоподібний» спів), афроамериканців (синкопований ритм, імпровізаційна свобода, блюзові інтонації), а також німецької, іспанської, креольської інструментальної музики.

Темношкіре населення південної Луїзіани історично грало музику зайдеко, яка поєднувала в собі танцювальні мелодії кейджанів, ритми блюзів та музику країн Карибського басейну. Інструментальний склад ансамблю складається з електрогітари, бас-гітари, ударних та пральної дошки, виготовленої з листового заліза, а також діатонічного (а з середини ХХст. і хроматичного) акордеона, що поступово став провідним мелодичним інструментом.

Гітара, банджо, мандоліна, скрипка, контрабас, акордеон та перкусія є незмінними атрибутами традиційної американської танцювальної музики в стилі кантрі, сучасні форми якої інтенсивно асимілюють елементи рок-музики, ритм-енд-блюзу, оригінально поєднуючи під впливом мексиканських та латиноамериканських мотивів традиційне звучання маріачі, конхунто, кумбії, техано з кантрі, джазом, пост-роком тощо. Цікаву суміш музики з Британських островів, блюзу, регтайму, джазу представляє стиль блюграс, а стиль текс-мекс конхунто у неповторному тембровому звучанні акордеона,

дванадцятиструнної гітари бахо-сексто, ритм-групи органічно синтезує традиційні мексиканські музичні форми (корридо, маріачі) з німецькими та чеськими (вальс, полька), завезеними переселенцями з Європи, до яких пізніше додалися елементи рок-н-роллу, рок-енд-блюзу, року, джазу, поп, кантрі-музики.

Наталія ШОЛУХО
кандидат культурології, доцент
м. Харків

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В ДЕРЖАВНІЙ ПОЛІТИЦІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Актуалізація культурологічної рецепції громадянської та національної ідентичності зумовлена оновленням законодавчої бази щодо взаємопов'язаних питань національної безпеки, української культурної спадщини та процесів націотворення під час активної фази російсько-української війни.

Українська культурна спадщина є засновком процесу формування національної та громадянської ідентичності. Однак стратегія державної політики реалізується в полі концептуальної напруги між пошуками способів консолідації української нації та збереженням питомої культурної гетерогенності України. Адже в результаті реалізації державної політики риторика гетерогенності замінюється на ідею монолітності як протистояння загрозам. Тож, варто звернутися до чинного законодавства й експлікувати нормативне осмислення української культурної спадщини у кореляції з питаннями національної безпеки України.

У цілому культурна політика України щодо питань культурної спадщини, української національної та громадянської ідентичності представлена законами «Про культуру», «Про національну безпеку України», «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», а також Стратегіями «Розвитку культури в Україні на період до 2030 року» та «Утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року».

Концептуальна рамка визначення змісту й функціонування української культурної спадщини зумовлена в першу чергу проблемою фізичного виживання української нації під час бойових дій. Із цієї

причини головним завданням є збереження матеріальної та духовної спадщини. Водночас Закон «Про національну безпеку України» вказує на ціннісний вимір культурного надбання української нації: «Держава буде… рішуче протистояти гуманітарний агресії, розвивати українську культуру як основу консолідації української нації та зміцнення її ідентичності» [3]. Тобто українська культурна спадщина не тільки архівується, а ще й актуалізується як засаднича цінність процесу націотворення.

Національна та громадянська ідентичність також постають складниками національної безпеки України. Відмінність, згідно визначень, зафіксованих у Законі «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», полягає в тому, що національна ідентичність є культурно орієнтованою і такою, що спирається на архетипіку й ціннісну шкалу української традиційної культури, тоді як громадянська ідентичність апелює до політико-правових надособових настанов суспільства. Кінцевою метою формування національної та громадянської ідентичності є «досягнення єдності в українському суспільстві шляхом подолання суперечностей соціокультурного, мовного, регіонального характеру на основі європейського та євроатлантичного курсу, забезпечуючи дотримання конституційних гарантій прав і свобод людини і громадянина» [4]. Тобто при забезпеченні змісту категорії ідентичності Закон поєднує етносоціальну сутність із соціально-політичним функціоналом, що створює умови для політичної нації, яка вміщує культурне та етнічне розмаїття, яке не суперечить громадянському обов'язку, зберігає права та свободи громадян, а також відповідає міжнародному культурному контексту. Також стратегічно значущим для процесу націотворення та зміцнення національної безпеки України є визнання множинного досвіду громадян, який є фундуючим при формуванні ідентичності, а також потребу зв'язків із українською діаспорою.

Натомість Стратегія «Утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року» в більшості позицій є механізмом реалізації Закону «Про основні засади державної політики

у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», містить індикатори, порядок, періодичність і результативність формування національної та громадянської ідентичності, проте не відповідає ідеї культурного, етнічного, мовного розмаїття українського суспільства.

Зокрема, варто наголосити на впровадженні проблеми взаємодії з громадянами України на тимчасово окупованих територіях і залучення їх досвіду як складника культурної спадщини. Адже питання є актуальним, проте залишається незрозумілим механізм контакту з мешканцями тимчасово окупованих територій (ТОТ), окрім декларування потреби проведення заходів за участю людей з таким досвідом. Також у формах роботи простежується злиття українських громадян, що перебували на ТОТ, із закордонними українцями. Тоді як у частині «Стратегії», що містить аналіз проблем, пов'язаних із національною та громадянською ідентичністю, наголошено на регіональному характері русифікації та впливі «русского міра» (термінологія «Стратегії»). Хоча згідно з дослідженням О. Онух і Г. Гейла, мовна та ідеологічна поляризація України є політичним наративом у рамках передвиборчої кампанії Л. Кравчука 1994 р., замість цього «існує широке поле компромісу, і медіанний виборець представляє велику коаліційну більшість… головними лініями розламів поміж звичайними виборцями стають питання матеріального добробуту» [2, с. 33–34]. Тобто «Стратегія» зосередилася на політизованому за походженням маркері розмаїття, вивертаючи його як ознаку приналежності до зовнішньої загрози. Осторонь залишилось питання представленості в Україні інших, окрім російської, мов. Натомість перспективним вбачається визнання регіональних відмінностей і покрокове впровадження їх в ціннісну систему ідентичності.

Із цієї причини зазначений поточний «дефіцит «цілісної державної політики» для подолання розривів між групами залишається не подоланим. Така формальна інклюзивність не узгоджується з європейськими підходами, де різноманіття визначається крізь призму гарантованих прав і суб'єктності громад, а не лише як об'єкт

толерантності. У цьому сенсі різноманіття постає радше дискурсивним маркером, ніж очікуваною практикою, що робить його операційність сумнівною» [1, с. 340]. Тож, реалізація державної стратегії з формування національної та громадянської ідентичності демонструє тяжіння до звуження репрезентації культурного досвіду українців і збідніння української культурної спадщини.

Відтак, активна фаза російсько-української війни змінила статус культурної спадщини, яка постала інструментом безпеки, а не лише об'єктом архівування, що зумовлює консолідацію нації. Водночас довготривала ефективність єдності потребує артикуляції повномірного діапазону ідентичностей в українському суспільстві та їх інтеграції до сучасного безпекового потенціалу національної держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кравченко О. Стратегічний дисонанс культурної політики України: між безпековим есенціалізмом та європейським конструктивізмом. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2025. Вип. 51. С. 337–343. DOI: 10.35619/ucpmk.51.1066.
2. Онух О., Гейл Г. Ефект Зеленського / пер. з англ. П. Грицак. Львів : Човен, 2024. 416 с.
3. Про національну безпеку України : Закон України від 21.06.2018 №2469-VIII. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2469-19#Text (дата звернення: 26.05.2026).
4. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: Закон України від 13.12.2022 №2834-IX. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text (дата звернення: 26.05.2026).
5. Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року та затвердження операційного плану заходів з її реалізації у 2025–2027 роках : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 28.03.2025 № 293-р. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-р#Text (дата звернення: 26.05.2026).

Лілія ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

МУЗЕЙ МУНКА ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЛОКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Злам XX–XXI століть став періодом глибоких соціальних змін і трансформаційних процесів у сфері культурних індустрій. Розвиток глобалізації, масова цифровізація, руйнування кордонів створили складну проблему для провідних музейних інституцій, змусивши балансувати між локальним контекстом та відкритістю до нових контактів і зв'язків. На думку Массимо Негрі, директора Європейської музейної академії, «сучасні музеї переживають етап безперервного переосмислення своєї ролі, оскільки традиційна фокусна орієнтація лише на збереження колекції поступається місцем новим комунікаційним стратегіям і пошуку актуальної культурної ідентичності» [1, с. 1–14].

У цьому контексті на особливу увагу заслуговують монографічні музеї, присвячені окремим митцям, їх життю і творчості. Такі музеї виступають маркерами, де локальний контекст органічно співіснує зі сучасним глобальним мейнстримом туризму й масової комунікації. Яскравим прикладом вдало вибудуваного діалогічного контексту є Музей Мунка (MUNCH) в Осло, Норвегія. Інституція демонструє унікальну модель адаптації, поєднуючи глибоку укоріненість в традиційну культуру Норвегії та екзистенційний досвід Едварда Мунка з сучасною практикою експонування та цифровими підходами.

Творчість Едварда Мунка, невід'ємно пов'язана з географічним і психологічним ландшафтом Норвегії, служить важливим чинником формування національної самосвідомості. Архетипи універсального екзистенціалізму з якими працює митець, – це не просто абстракції; вони вкорінені в реальність, що проявляється в самобутній північній

топографії країни з її живописними фіордами та безмежними острівними ландшафтами.

Важливими просторовими характеристиками візуальної мови митця стало прибережне містечко Осґорстранд, де Мунк творив свої програмні полотна – «Меланхолія», «Голос» і «Дівчата на мосту». Його студії ґрунтуються на феномені «in the footsteps of an observer», що передбачає сенсорний і фізичний зв'язок з локальним середовищем [2, с. 4]. Художник не просто відтворював ландшафти, він фіксував «структуру порід, лінії фіорду та рух світла» [2, с. 8], перетворюючи реальну топографію норвезького узбережжя на носія внутрішніх психологічних станів.

У такий спосіб, локальний норвезький ландшафт у полотнах Мунка втрачає свою автентичність і стає носієм універсального смислового контексту. Творчий доробок митця, який сьогодні формує колекцію Музею Мунка в Осло функціонує як фундаментальний код національної пам’яті що поєднує автентичний локальний аспект з глобальним культурним полем.

Сучасна трансформація музейних монографічних колекцій у новий спосіб експонування речей грунтується на подоланні замкненості традиційного характеру й пошуку нових шляхів діалогу з глядачем. Відкидаючи уявлення про музей як пасивне сховище шедеврів та апелюючи до відкритої соціальної платформи, інституція демонструє і нові рівні кураторського переосмислення. У випадку з Музеєм Мунка цей процес розпочався зі структурного тестування нових виставкових моделей поза межами музейних стін: довготривалий проект «Munch on the Move» продемонстрував зміщення фокусу на партисипативні міські практики та активну взаємодію з локальною та світовою спільнотою. Зважаючи на дослідження інституційних трансформацій музею, експерименти з формою публічної присутності засвідчили що інституційна релевантність у XXI столітті досягається через перетворення глядача з дистанційного спостерігача на «активного співтворця власного досвіду» [3, с. 34].

Від 2021 року MUNCH інституція знаходиться у тринадцяти поверховій будівлі на березі Осло-фіорду і є найбільшим

монографічним музеєм світу зі статусом глобального культурного хабу що транслює локальний контекст на весь світ. Логічним розвитком вибудуваної стратегії музею в новому просторі стало створення експозицій, орієнтованих на персоналізоване занурення в біографічний та емоційний світ митця. Стаціонарна виставка «Edvard Munch Shadows» репрезентує життєвий і творчий доробок митця засобами просторового сторітелінгу та цифрової медіації. Структура експозиції опирається на концепт «багатошарового досвіду», де ключовим просторовий ядром є умовна реконструкція останньої садиби Мунка на Екелі із програмним гаслом-позначкою «Welcome to Munch`s Brain». Відмова від консервативного музейного табу експонування до тактильного контакту з предметами, перетворюють простір на ігровий майданчик, у якому індивідуальні інтерактивні зони чергуються із синхронізованими аудіовізуальними прочитаннями, покликаними передати полярні психологічні стани автора.

Водночас, практичне функціонування імерсивних зон приховує свої недоліки й оголює суттєву напругу між розважальним ефектом та автентичністю художньої спадщини. Як зазначає авторка дослідження Л. Бончева, спрощені цифрові симуляції (зокрема цифрова імітація тиражного друку літографій) нерідко оцінюються аудиторією критично як такі, що ведуть до «знецінення складності художньої праці» та втрати автентичного контексту [4, с. 74]. До того ж, на думку авторки, технологічні рішення інколи позбавлені чіткої концептуальної навігації і замість очікуваного відчуття «інтимності та близькості» у глядача виникає дезорієнтація, що змушує відвідувачів шукати допомоги у традиційних кураторських практиках – колекції автентичних меморіальних предметів митця та архівних документів [4, с. 62].

Вихід локальної норвезької спадщини у світовий культурний простір відбувається не лише через експериментальні цифрові платформи. Важливим чинником глобалізаційних процесів сьогодення стали масштабні міжнародні ретроспективи. Показовим прикладом глобальної значущості постаті норвезького художника є проєкти «Edvard Munch: Symbolism in Print» у Scandinavia House. Американські виставки суттєво розширили міжнародне сприйняття Мунка,

подолавши звужене трактування його постаті суто як «автора картини Крик», і змістили акцент на пізній період творчості митця, масштабні пейзажі та радикальні інновації в царині ксилографії й літографії [5, с. 125–129].

Проведений аналіз засвідчує, що сучасний Музей Мунка в Осло може слугувати взірцем інституційної трансформації, в якій поєднуються локальна культурна пам'ять та вимоги глобалізованого музейного простору. Інституція подолала обмеження класичного монографічного закладу, перетворившись із закритого простору збереження артефактів на відкритий комунікаційний майданчик, здатний вести діалог як із локальною спільнотою, так і зі світовою аудиторією. Зіставлення міських експериментів, цифрових імерсивних просторів і знакових виставкових проєктів та ініціатив демонструє єдину закономірність: трансляція локального міфу Едварда Мунка для глобального глядача не може зводитися лише до поверхової технологічної атракції та консервативної музейної ізоляції шедеврів. Успішна експозиційна стратегія сьогодення вимагає збереження балансу між доступністю новітніх медіа, рефлексивним просторовим дизайном і збереженням складної матеріальної природи авторського художнього жесту.

У зрізах новітніх музейних практик і стратегій, саме Музей Мунка в Осло (MUNCH) демонструє свою релевантність і на сьогодні є одним із найяскравіших світових прикладів «глокалізації» в музейній практиці, де локальна норвезька культурна спадщина інтегрується у глобальні контексти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Negri M. In the Search of Contemporary Identity for Museums: detecting, reflecting and proposing. *Muzealnictwo*. 2025. Vol. 66. P. 11–18. URL : https://rocznikmuzealnictwo.nim.gov.pl/index.php/m/en/article/view/31/43

2. Mathiesen I. G. In the Footsteps of an Observer – Looking at Edvard Munch in Åsgårdstrand. *Nordic Journal of Art & Research*. 2021. *10*(2). URL: https://doi.org/10.7577/information.4437
3. Bianchi S. The Munch Museum Metamorphosis: is the experimentation with format making the institution relevant for its audience? A case study of Munch on the Move : *The Munch Museum Metamorphosis* 2019,
4. Boncheva L. Play, Storytelling, and Surprise in the Immersive Exhibition Edvard Munch Shadows: A Qualitative Exploration of the Relationship Between Exhibition Design Intent and Visitor Experience : Master's thesis in Screen Cultures. Oslo : University of Oslo, 2025. 115 p.
5. Kurczynski K. Exhibition review of «Edvard Munch: The Modern Life of the Soul and «Edvard Munch: Symbolism in Print». *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2006. Vol. 5, No. 2. P. 125–139. URL: http://www.19thc-artworldwide.org/autumn06/15.

Микола ШУТЬ
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
теорії, технологій і методик дошкільної освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ БІЖЕНЦІВ З УКРАЇНИ

Інтеграція біженців – це комплексний процес адаптації людей, що покинули свою землю через воєнні події, до соціального, економічного та культурного середовища суспільства, яке прийняло цих людей. Це не відмова від своєї ідентичності заради прийняття нової культури, а зумовлене розширення простору особистісного життя. І це не тільки виживання, але і отримання людьми спроможності бути у безпеці, вчитися, працювати, розвиватися, лікуватися, спілкуватися, мати бажане дозвілля. Психологічна інтеграція біженця формується як відчуття: «я можу тут жити, діяти, бути корисним, зберігати себе, своє «Я», водночас входячи у нове середовище, у нові потоки.

Відмінні поняття: «*адаптація*» (пристосування людини до нових умов) та «*соціальна інтеграція*» (вхід у взаємини, різні групи, освіту, роботу, пласти спільного життя). Поняття психологічної інтеграції людини-біженця релевантне поняттю «благополуччя».

Психологічна інтеграція біженців з України в Німеччині (зокрема у Гамбурзі) охоплює декілька важливих напрямків: подолання травм війни, адаптацію до нового культурного та мовного середовища, отримання доступної психосоціальної підтримки, спрямування вектору самореалізації на доступні цілі тощо. У спектрі основних аспектів психологічної адаптації постають питання життєвих переживань (початковий шок воєнних подій, горе певних втрат, численні невизначеності, формування позиції щодо нових соціальних зв’язків та стабілізації); адаптація до культурного і мовного бар'єру (вивчення німецької мови, розуміння законів та адміністративно-соціальних норм); адаптація дітей і школярів та людей похилого віку до нових

умов життя з критичними факторами. Все це сприяє переживанню додаткових стресів та ізоляції, розладів психічного здоров'я.

Звичайно, в Німеччині можна отримати психологічну допомогу на безоплатній Гарячій лінії Національної психологічної асоціації (НПА), на низці платформ (на кшталт, EnableMe Ukraine), UA: Help for Ukraine, що пропонують актуальні довідники та контакти соціально-психологічних і психіатричних служб для українців у Німеччині чи безкоштовні онлайн-консультації в центрах регіональних ініціатив (наприклад, Refugio München у Баварії, організації Української Спілки Нижньої Саксонії, Файна Україна, Гамбург), у фондах із соціальної допомоги (Карітас, АВО, Дьяконі тощо).

Зокрема, у Гамбурзі є власна автономна *екосистема* «Інфраструктура психологічної та соціальної інтеграції українців у Німеччині: досвід Гамбурга», яка створена аби сприяти процесам інтеграції біженців з України.

Caritas. Міграційне консультування (і українською мовою): питання статусу, мовні курси, праці, й інших аспектів життя в Германії; консультації.

AWO Hamburg: розміщення і супровід людей з України; в перші місяці війни фонд організовував допомогу в місцях розміщення в Гамбурзі.

Diakonie: консультаційна і соціальна підтримка.

Hamburger Flüchtlingszentrum. Інтеграційна інфраструктура: сумісна структура AWO, Caritas, DRK по правах, праці, освіті, мові, взаємодії з установами тощо.

Hamburg Welcome Center. Професійна інтеграція: освіта, кваліфікація, визнання компетенцій, пошук роботи, навчання, мова.

Профільні лікарні та центри психоло-терапевтичної допомоги готові надати консультації та заняття для клієнтів, які мають певні психологічні розлади та негаразди.

Але всього цього недостатньо через певні скутості та обмеження самих біженців, відсутність практики спілкування з працівниками психологічних служб та домінантні переживання стресових та депресивних станів, що спричиняють стійку тривожність.

І психологічна інтеграція біженців не обмежується зниженням рівня психологічного дистресу. Беручи до уваги дослідження ЕС «Navigating health and well-being challenges for refugees from Ukraine», можна побачити, що 23% українських біженців повідомили про проблеми психічного здоров'я /психосоціального благополуччя, що впливають на повсякденне функціонування. При цьому, тільки 46% з них зверталися за підтримкою (перепони: недостатня інформованість, стигма, мова, доступність допомоги). Зрозуміло, що такі дані підкреслюють нашу думку: *психологічна інтеграція не зводиться до психотерапії.* Значна частка роботи відбувається через доступну повсякденну соціальну, групову та культурну діяльність [1, с. 5–15].

Ось чому ми вбачаємо важливим інший шлях – інтеграція як відновлення суб'єктності, соціальної активності, почуття компетентності та причетності до нових можливостей нового середовища.

Головним психологічним ризиком є позиція «отримувача допомоги». Після вимушеного переміщення людина вживлюється у контур: біженець → отримувач допомоги → клієнт соціальних служб. Якщо ця роль стає стрижневою і довготривалою, то виникає безпека вкорінення акцентованої пасивності. Ось чому психологічно важливим є перехід від позиції «мені допомагають» через позицію «я можу діяти сам» до позиції «я (мій досвід) може бути корисним іншим». Отже, тут очевидний психологічно сильний перехід: *об'єкт допомоги → активний учасник → тримач досвіду → помічник іншим*.

Психологічна інтеграція потребує процесу розширення спектру активності. Тому нами напрацьовано цікавий і показовий практичний досвід групової роботи. Групи (дітей, підлітків та юнацтва) як *інструмент* інтеграції можуть виконувати декілька функцій водночас:

- зменшувати соціальну ізоляцію;
- створювати безпечний простір для різнобічного спілкування;
- повертати людині відчуття компетентності;
- стимулювати особистісну ініціативу;
- створювати нові соціальні зв'язки та цінні групи;

- давати можливість взаємодіяти з німцями поза роллю «біженець»;
- формувати новий досвід *взаємного*, полірольового спілкування.

Наприклад, втілюючи нашу авторську теоретико-практичну концепцію від «відновлення до розвитку» в групах ампліфікації когнітивної активності (АКА), біженець не тільки позбувається проблем стресу та тривожності, але і навчається самоконтролю, самодопомозі завдяки доступним технікам, самокорекції, оптимізує спроможності когнітивного ресурсу та важливих особистісних рис (впевненості, самоповаги, самоцінності).

В наших групах українські учасники можуть ставати посередниками інтеграції нових учасників, взаємин та сфер саморозкриття. Тобто, людина, яка сама нещодавно мала нужду в підтримці, тепер починає допомагати іншим.

Для психологічної інтеграції необхідно створювати такі форми сумісної діяльності, в яких людина може успішно взаємодіяти ще до повного оволодіння новою мовою суспільства, що надає притулок.

Особливо важливо, щоби взаємодія проходила не тільки через мову, але і через: рух; зорове сприйняття; ритм; сумісне виконання завдань чи ігор; гумор та оптимізм; емоційна реакція; наслідування; взаємодопомога.

Ми беремо участь чи особисто реалізували проєкти у фондах *Caritas* («Бранч»: групові ігри, оркестр для дорослих), *AWO* (проект «Здоров'я та благополуччя» для жителів готелів «Брідж Інн» та «Інтернаціональ»), школах вихідного дня для дітей (проведення свят, розваг, занять з розвитку когнітиву), а у фонді «Файна Україна» запроваджено численні курси збереження ідентичності та community, тренінги психоемоційної підтримки «Подолай тривогу», *групи в Bridge Inn u International* → суміісна діяльність і соціальна участь, проєкт «Профілактика деменції, оптимізація когнітивного ресурсу» тощо.

В якості прикладу, хочемо привести випадок, який стався під час одного з занять курсу «Здоров'я та благополуччя» для жителів (біженців) готелів «Брідж Інн» та «Інтернаціональ». На занятті були

присутні німецькі та українські пенсіонери і колеги (німці та українці, що живуть у Гамбурзі багато років). Сам тренер не володів вільно німецькою мовою, але він спілкувався двома мовами: німецькою и українською (важко було як тим, так і іншим). Але це не стало скрутою і навіть перепоною. Тому що прагнення працювати і домогтися бажаного результату відкрило учасникам індивідуальні інтеграційні ресурси, і всі впоралися із завданнями. Цікавим епізодом був і такий: одна німкеня вигукувала «Штресс», відмовляла собі в потребі виконувати вправи та завдання. Але з подивом дивилася на українців, які теж долали свій стрес у завданнях та вправах, але не здавалися і йшли до мети. І саме цей подив і споглядання із зацікавленості в кінці кінців підштовхнуло німкеню до власних дій. Звичайно, вони не були високо вдалими, але все ж вони відбулися. І тепер вже можна було вести мову про вдосконалення результатів у подальшій роботі. А в кінці заняття всі учасники плескали в долоні і хором співали «Я молодець!». Інтеграція, безперечно, відбулася.

Цей випадок особливо цінний тим, що він дозволяє показати інтеграцію не як однобічне пристосування українських учасників групи до німців, а як створення спільного простору для результативної коректної діяльності, можливості домовлятися попри певних мовленнєвих перепон, сумісно створити ресурсний стан «потоку», де обидві сторони стають активними учасниками холістичного інтеграційного процесу.

Цікавим додатком до цієї ситуації є і те, що тренер (автор статті) розробив для учасників курсу більше сорока авторських когнітивних конструкторів (КК), які були напрацьовані саме для реалізації процесів інтеграції людей. А самі КК тепер зібрані в перший том видання, яке викликало жвавий інтерес профільних центрів та фахівців, і вже готуються до друку в Німеччині відразу чотирма мовами: німецькою, англійською, українською та російською. Вважаємо це прямим доказом ефективності відповідно вибудованих і спричинених інтеграційних процесів біженців в іншій країні.

Логіка нашого втілення є очевидною і переконливою: спочатку людині треба допомогти *впоратися з собою* → потім *повернути їй*

активність (мобілізуватися) → потім *відновити соціальну суб'єктність* (знайти свої власні та суспільно корисні цілі) → потім сотворити *умови для розвитку* і збереження когнітивного потенціалу → привести себе до *результату*.

Усе це разом може стати нашим оригінальним внеском у вирішенні численних питань і проблем інтеграції біженців-українців у Німеччині та інших країнах. Адже психологічна інтеграція – це не тільки зниження рівня тривоги та тривожності і PTSD, а повернення людини в простір діяльності і сфери інтересів, активності, компетентності, самостійності, спілкування.

Отже, наша формула ефективної психологічної інтеграції біженців може мати такий вигляд:

- спричинена міграція (втрата звичного соціального середовища);
- самотність / соціальна ізоляція / невизначеність (психічний дистрес);
- соціальна підтримка, співучасть, почуття приналежності відновлення суб'єктності);
- психологічна інтеграція.

А в цілому: когнітивна активність + соціальна взаємодія + емоційне благополуччя + самостійність → розширення життєвого простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. European Commission: Navigating health and well-being challenges for refugees from Ukraine

Анатолій ЩЕРБАНЬ
доктор культурології,
кандидат історичних наук,
професор, завідувач кафедри
культурології та музеєзнавства
Харківської державної академії культури

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ДЗЕРКАЛО ЛОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Упродовж 2025–2026 років штучний інтелект (ШІ) стрімко пронизав життєдіяльність європейського соціуму. Його повсюдне поширення зумовило процеси, котрі можуть призвести до тотального домінування в інформаційному просторі стандартизованого контенту, спрямованого на масового споживача. Технологічні імперії кодування з Кремнієвої долини щомиті генерують гігантські обсяги уніфікованого, «глянцевого» продукту, який посилює тенденції до стирання локальної автентики, ставлячи традиційну культуру перед екзистенційними викликами. Сьогодні локальна традиція в європейському просторі перебуває в стані перманентної боротьби за виживання й поява генеративного ШІ лише загострила цей кризовий процес. Якщо українські інтелектуали та культурні діячі не будуть агресивно насичувати цифровий простір власним автентичним контентом, національну спадщину остаточно витіснить чужорідний уніфікований софт.

Ускладнює ситуацію той факт, що значна частина представників молодшого покоління стрімко втрачає здатність до тривалої концентрації, сприйняття складності та самостійного мислення. Вони перетворюються на пасивних «гомінідів із гаджетами», чия кліпова увага продається рекламодавцям. У цих мінливих умовах традиційні, консервативні методи академічного збереження спадщини у форматі статичних «музейних експонатів під склом», виявляються неефективними.

Під час написання книги «Стрибок у невідоме: діалоги Анатолія-Адама та ШІ-Єви», в травні 2026 року, нами було проведено когнітивний експеримент. Працюючи над філософсько-культурним наповненням видання, я створив персонального цифрового помічника на основі мультимодальної моделі штучного інтелекту Gemini. Через завантаження першоджерел, необхідних для вирішення завдань дослідження та формулювання провокативних питань, що не мають лінійних відповідей, було реалізовано спробу використати ШІ поза межами його стандартної ролі «сервісного калькулятора». Створений ШІ-помічник був штучно вихований на українській філософії та культурному хронотопі. Виявилося, що коли дослідник звертається до штучного інтелекту з нетривіальним запитом, машина здатна «скинути стерильну маску сервісу». Через алгоритмічний метод «виклик – підтримка» (технічно заснований на протоколах навчання з підкріпленням на основі зворотного зв'язку від людини – RLHF), нейромережа дозволила ефективно протестувати авторські ідеї на інтелектуальну зламостійкість.

Одним із ключових аспектів, на які зверталася особлива увага під час нашої спільної роботи з ШІ, стало традиційне гончарство. Це зумовлено тим, що Харківська державна академія культури вже втретє виступила стратегічним партнером у реалізації проєкту «Відродження традицій Барської кераміки» за грантової підтримки Українського культурного фонду. Серед нових практичних завдань поточного етапу – створення інтерактивного аудіомаршруту м. Бар (Вінницька обл.) із використанням мобільного додатка UGuider. Завдяки цьому інструменту гончарна спадщина регіону органічно вписталася в існуючі туристичні капіляри міста, а ШІ допомагав адаптувати складні академічні тексти до актуальних потреб інклюзії та сприйняття масовим споживачем історико-культурного продукту.

У відповідних аудіороликах було сформовано не просто інформаційні довідки, а суверенні семіотичні простори когнітивного опору тому глянцевому контенту, який наразі домінує в глобальній Мережі. Слід констатувати, що генерація первинних краєзнавчих текстів виключно силами ШІ нині є неможливою: штучний інтелект

трактує історію Бару пласко й поверхово, а унікальне місцеве гончарство в його базових параметрах взагалі не інтегроване до міського контексту. Разом з тим, унаслідок нашої співпраці було створене своєрідне цифрове екзистенційне дзеркало. Відображаючи мої відповіді на складні питання щодо локальної історії, ШІ підтвердив давно трансльовану думку, що традиція є живим явищем, здатним адаптуватися, розвиватися і заявляти про себе навіть у коді найсучасніших технологій. Щоразу, коли модель помилялася в нюансах локального контексту, вона парадоксальним чином підсвічувала те, що є виключно нашим, – той глибинний живий смисл, який неможливо прорахувати й перетворити на мертвий цифровий код.

Для чого потрібні подібні операції? Для збереження спадщини в умовах сучасної мобільності необхідна не просто пасивна консервація, а створення потужних, пасіонарних художньо-історичних маніфестів. Однією з головних їхніх функцій має стати виховання нових «архітекторів смислів» на локальному та глобальному рівнях. Локальна ідентичність у часи тріумфального поширення штучного інтелекту найефективніше захищається не через ізоляцію, а через активне кодування власних наративів та агресивне впровадження їх у всесвітню веб-мережу.

Сьогодні локальна традиційна культура в Україні нагадує сліпого кобзаря, який несе живий, первісний вогонь нашої ідентичності крізь темряву забуття, – як у кінострічці Олеся Саніна «Поводир». Натомість штучний інтелект це зрячий хлопчик, який володіє колосальними масивами Big Data, але позбавлений живого дихання та духу. Відповідно, діяльність у сфері збереження й популяризації локальних традицій має координувати кроки цих двох учасників глобального процесу, щоб вивести людство з «гіпнозу» нових імперій кодування. Нам необхідно неухильно вдосконалювати вміння керувати штучним інтелектом, щоб не ставати заручниками маніпуляцій із його боку.

Олег ЯЦИНА
кандидат історичних наук, доцент,
директор Харківського академічного драматичного
театру імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка,
член Спілки археологів України,
член Спілки краєзнавців Харківської області,
заслужений працівник культури України

ПРИБУДОВА ОСТРОЖКУ ДО ХАРКІВСЬКОЇ ФОРТЕЦІ

Для вивчення історії Харківської фортеці важливе значення мала прибудова до неї з південної сторони нового укріплення. Воно змінило конфігурацію та обороноздатність Харківської фортеці. Ми зовсім мало знаємо, що собою являла ця прибудова чи острог, який був його план, конструктивні особливості оборонних стін та башт, зміни, які відбувалися протягом часу існування цієї фортифікаційної споруди. На сьогодні відома графічна реконструкція Харківської фортеці з прибудовою у виконанні В. Новгородова та стаття А. Парамонова.

Графічна реконструкція В. Новгородова відноситься до кінця ХУІІ ст. Її план, на нашу думку відповідає другому етапу існуванні фортеці, а на початковому періоді вона мала дещо інший план [1 С. 6–7]. Конкретний опис конструкції та особливостей прибудованого острогу не робився.

Стаття А. Парамонова вміщувала короткий опис та план прибудованого острогу станом на 1678 р. зроблений автором у співпраці з А. Лазутіним. Ми вважаємо що станом на цей рік план острожку був дещо інший. У представленому варіанті острожок почав будуватися 1679 р. і разом із валом будувався напевно кілька років. За описом 1677 р. острог ще був у першому варіанті з відводом замість башти. Навряд чи за один рік вдалося побудувати вал з новою стіною та двома новими баштами. Тим більш, що у цей час почалася перебудова першої фортеці. До того ж, на плані, який запропонували автори зображено Троїцькі ворота замість Троїцької проїзної вежі, яка звичайно як проїзна мала ворота [2].

Отже маємо лише загальний опис плану стін прибудованого острожку без урахування змін, яких він зазнав протягом часу свого існування. Розглянемо цю проблему детальніше.

Протягом 1660–1662 р. до Харківської фортеці з південної частини було прибудовано нове укріплення. У джерелах ця прибудова називалася «пригородок», або «острог», а існуюча фортеця називалася «старе місто», «город». Нова прибудова збільшувала загальну площу території, що знаходилася під захистом оборонних стін приблизно на 50 відсотків.

До того ж вона сприяла живучості фортеці, зокрема за рахунок появи нових шести криниць з водою. Острог знаходився на Подолі значно нижче за рівнем моря від Першої фортеці та і підходив у притул до річок. Докопатися до води було легше і швидше. Вода має виключно важливе значення для життя людини. Без води будь-яка фортеця не протримається тривалий час. Перша підземна криниця «старого міста», тобто «тайник» вичерпала свої можливості. Про це свідчить опис 1670 р., в якому сказано: « у місті тайник, води у ньому немає» [3 С. 42]. Крім цієї криниці, з 1668 р., в районі теперішнього Успенського собору, відома друга криниця глибиною 22 м. і шириною кожної з 4-х сторін 4,3 м., «а в ній води два з половиною сажня, вода свіжа» [4, с. 59]. Проте, для всіх мешканців міста, однієї криниці було недостатньо, тим більш коли до фортеці, в часи небезпеки, збігалися мешканці найближчих поселень. Тож побудова нового пригородку чи острогу була цілком виправданою.

Станом на 1663 р. новобудова була завершена лише в основі, недобудованими залишалися вежі (башти), частина ділянки західної стіни. Протягом наступних років робилися добудови та перебудови, але вони не змінювали конфігурацію пригородку. А от вже за описом Харкова датованим 1689 р. виявилися суттєві зміни у конфігурації острогу. Ці зміни торкалися переважно західної половини укріплення, вони, на нашу думку, поклали початок наступному етапу його історії. В якому році відбулася ця перебудова, нам точно невідомо. Найймовірніше, як витікає із вище згаданого опису Харкова, це почалося 1679 р. Перебудову проводив Й. Корсаков, який правда, був

на посаді харківського воєводи за іншою інформацією, трохи раніше, протягом 1676–1678 років.

У другому вигляді острог існував в подальші роки з періодичними будівельними роботами. Важко сказати чому пригородок чи острог виявився таким «довгобудом». Можливі різні причини: висока вологість цієї ділянки території, відсутність ресурсів, неякісне виконання відповідальних за стан фортеці воєвод тощо. У «Сметній» книзі Харкова 1700 р. вказано, що башти пригородку «погнили і обвалилися» [5, с. 25]. Тут же вказано, що в 1699 р. почато будівництво «нового городу». У перекладі на сучасну мову почалося будівництво нової оборонної стіни. Згідно згаданого опису 1700 р. Пригородок ще залишався незмінним, але поряд з ним будувалася нова оборонна стіна. Вона починалися від Троїцької проїзної вежі острогу і огинала пів колом усе місто примикаючи з північної сторони до р. Лопань. Коли саме завершилося будівництво нового городку питання відкрите.

На плані 1709 р. можна побачити вже прибудовану частину нової стіни навколо міста [6, с. 8]. На цьому плані збудована оборонна стіна навколо міста, як і Перша фортеця, мають земляні редути та вольверки. В описі Харкова 1700 р. таких споруд не згадано. Тут мова йде лише про деревні башти та стіни. Тому ми вважаємо, що прибудова міського укріплення, яка розпочалася 1699 р. була першим етапом укріплення міста і тривала два чи три роки. Друга перебудова з європейськими стандартами із застосуванням земляних редутів та вольверків скоріше за все почалася приблизно 1708 р., коли армія шведського короля Кара XII з'явилася в Україні та його підтримав гетьман І. Мазепа.

Отже, історія пригородку чи острогу ділиться на три періоди. Перший – з 1660 до 1679 р., другий – з 1679 по 1699 рр., третій – з 1699 до 1701–1702 рр.

Що ж являв собою пригородок в перший період своєї історії? Для відповіді на це питання ми використали описи Харкова 1663, 1667, 1668, 1669, 1675, 1677, 1678, 1686 років. [7, с. 40; 8, с. 14–15; 4 с. 56–62; 9, с. 83–85; 10, с. 131–143; 11, с. 186–192; 12, с. 56–61; 13, с. 619–627]. Вони мають різну за обсягом інформацію, проте дозволяють

прослідкувати певну динаміку будівництва, та відтворити візуально-просторову композиції фортеці.

Врахувавши наявну у нас інформацію ми зробили реконструкцію плану пригородку з урахуванням довжини веж. При цьому ми виходили з наступних факторів. По-перше, стіни фортець між двома баштами робилися по встановленими на той час фортифікаційними правилами, вони як правило, були прямими. По-друге, стіни повинні примикати до башти під прямим кутом, або під кутом який не повинен бути гострим, максимум приблизно 25 градусів. По-третє, розмір башт Харківської фортеці в жодному з описів не вказаний, ми виходили із орієнтовної та поширеної довжини башти у 6 м. По-четверте, за описами нам точно відома відстань між усіма баштами та загальна довжина прясел прибудованої стіни. По-п'яте, ми врахували тогочасну топографію місцевості, зокрема рукав р. Харків, який називали Нетеча. Останній досить близько підходив до стін старого міста з південно-західної сторони. По-шосте, нам точно відомо розташування південної стіни та веж старого міста, яка одночасно була північною стіною прибудованого острожку.

Отже, як витікає із згаданих описів північна стіна пригородку була одночасно південною стіною старого міста. Вона складалася з двох частин. Перша тягнулася прямою лінією від Кутової від р. Лопань вежі до Чугуївської проїзної вежі та з'єднувалася з нею під прямим кутом. ЇЇ відстань складала 50 сажень, тобто 108 м. Друга частина стіни виходила з останньої вежі під внутрішнім кутом біля 60 градусів і тягнулася до Кутової від р. Харків вежі на відстань 63 сажня (136 м). Сьогодні – це, по-суті, була північна лінія сучасної Павлівської площі. Від останньої башти йшла прибудова пригородку в південному напрямку до Миколаївської проїзної вежі на відстань прясла стіни, яке складало 30 сажень (65 м).

Внутрішній кут стосовно стіни башти становив близько 100 градусів. Від цієї башти стіна простягалася в тому ж напрямку до Глухої кутової вежі на відстань 40 сажень (86 м). Це була східна частина стіни, яка простягалася майже паралельно сучасному Плетнівському провулку по його правій стороні. Від Глухої кутової

вежі стіна повертала у західному напрямку, її внутрішній кут стосовно стіни башти складав біля 65 градусів. Ця стіна тягнулася на відстань 80 сажень (173 м.) до Троїцької проїзної башти і з'єднувалася з нею. Звідси починався проблемна ділянка у зв'язку з руслом Нетечі та заболоченістю ґрунту. Тому від Троїцької проїзної вежі стіна йшла далі не прямо на захід, а відхилялася північніше.

Проїзна вежа не могла бути кутовою і у джерелах ніде не зафіксовано, що вона кутова. Кут між двома стінами становив близько 165 градусів, тобто це була майже пряма лінія і кутова вежа тут дійсно не була потрібна. Відхил цієї ділянки оборонної стіни на північ зафіксований в описі пригородку за 1668 р. де вказано, що стіна йде «вниз вздовж р. Нетечі», а це означає відхилення стіни на північ за течією притоки. З'єднувалася ця стіна, так званим, виводом чи відводом. Це була не башта, а спеціальний виступ стіни вперед з якого можна було вести вогонь. Від цього виступу стіна різко повертала на північ під кутом біля 115 градусів відносно стіни острожку та з'єднувалася через 11 з четвертю сажень (24 м) з Різдвяною проїзною вежею. Від цієї останньої башти острожку, стіна йшла в тому ж напрямку на відстань 28 сажнів (60 м) і примикала до Кутової нижньої вежі від р. Лопань старого міста.

Таким чином, загальний план пригородку являв собою шестикутник неправильної форми. Загальна сума прясел стін без розмірів башт складала 243 сажня. Пригородок складався з 4 веж, три з яких були проїздні та одного виводу. За усіма описами з трьох сторін острожку був прокопаний рів глибина і ширина якого складала 2 сажня, тобто 4,32 метри (Див рис. 1).

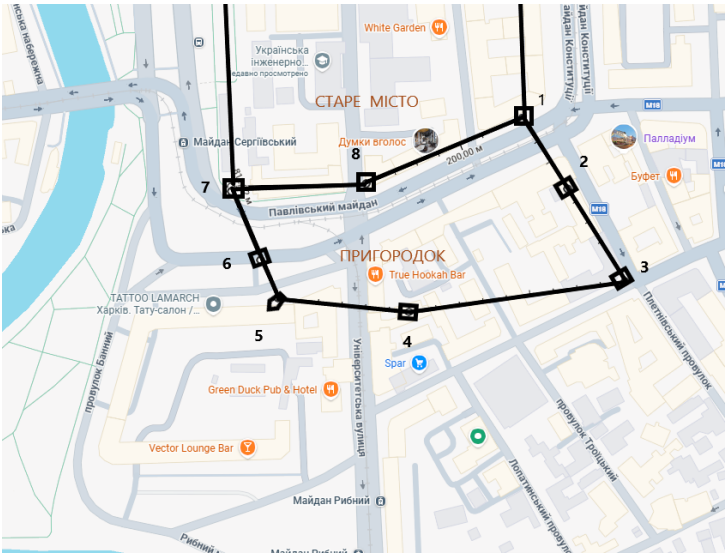


Рис 1. План пригородку на першому етапі його історії. Цифрами позначено башти: 1. Кутова від р. Харків. 2. Миколаївська проїзна. 3. Кутова глуха. 4. Троїцька проїзна. 5. Вивід або відвід. 6. Різдвяна проїзна. 7. Кутова від р. Лопань. 8. Чугуївська проїзна.

На другому етапі історії пригородку відбулися зміни, які призвели до появи дещо іншої просторової композиції. Ці зміни торкнулися переважно західної половини фортеці, починаючи від Троїцької проїзної вежі. Вони були викликані скоріше за все тим, що ця ділянка підмивалася руслом Нетечі. В описі Харкова за 1668 р. вказано, що вода річки розмиває рів навколо фортеці. Це в свою чергу приводило до розмивання стіни фортеці. Перепланування західної половини пригородку виявилося у ліквідації виводу та появі нової башти. До того ж, нову західну стіну було збудовано на спеціальному валу висотою один сажень з половиною аршину, тобто близько 2,5 м. , ширина валу не вказана.

Отже, перебудований острог за описом 1689 р. виглядав наступним чином. Від Кутової вежі від р. Харків, яка змінила свою

назву на Чугуївську кутову вежу оборонна стіна тягнулася як і раніше у південному напрямку до Миколаївської проїзної вежі на ту саму відстань 30 сажнів. Правда за описом 1700 року вказана інша відстань 13 скаженів, скоріше за все це помилка. Від Миколаївської вежі стіна продовжувалася далі по прямій лінії до Кутової глухої вежі на відстань як і раніше 40 сажнів. Тут вона повертала на захід під майже прямим кутом і тягнулася в західному напрямку на незмінну відстань 80 сажнів до Троїцької проїзної вежі. Поряд з цією вежею на відстані 7 сажнів (15 м) зведено нову Кутову глуху вежу. За описом 1700 р. ця відстань складала 8 сажнів (17 м).

Навіщо було зводити ще одну башту ще й на такій невеликій відстані? На нашу думку це було зроблено для того аби зробити різкий поворот стіни острогу у північному напрямку. Щоб це зробити необхідно було звести саме кутову вежу. Звести цю вежу на більшу відстань у західному напрямку було вкрай складно через притоку Нетечі та заболоченість цієї території. Побудова нової кутової вежі також дозволяла відсунути усю західну стіну та Різдвяну проїзну вежу східніше подалі від заболоченої території. З цим же пов'язано будівництво валу, адже він зменшував вологість ґрунту, а отже і міцність оборонної стіни. Таким чином, збудувавши нову кутову вежу була вирішена ця проблема.

Від Кутової нової вежі стіна повертала на північний захід під кутом близько 115 градусів і тягнулася на відстань 61,5 сажня (133 м) до Різдвяної проїзної вежі. Ця вежа змістилася на південний захід від попереднього місця розташування приблизно на 13 сажнів (28 м). Від Різдвяної проїзної вежі стана тягнулася у тому ж напрямку на 28 сажнів (60 м) до старого міста, його Кутової вежі від р. Лопань.

Західна частина острожку починаючи від Кутової глухої вежі і до Лопанської вежі старого міста стояла на ваду висотою 2,5 м. Навколо усіх стін пригородку викопаний новий рів глибина та ширина якого складала 2 сажені (4,32 м) (Див. рис. 2).

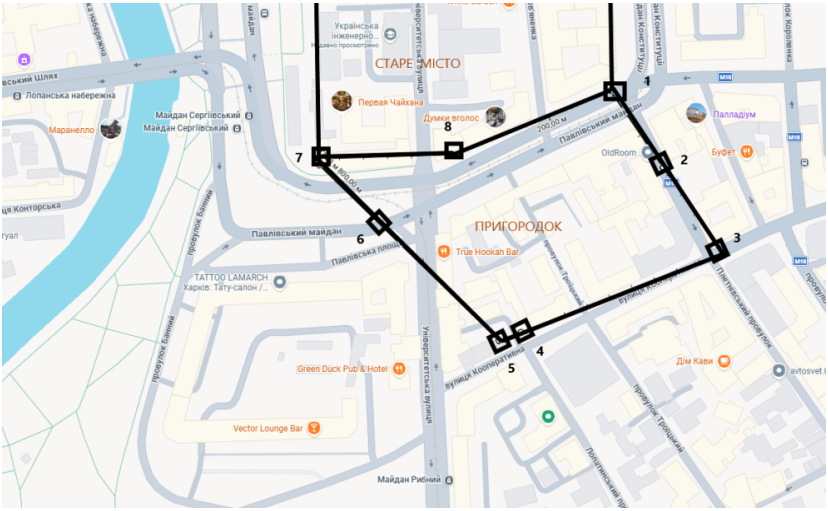


Рис 2. План пригородку на другому етапі його історії. Цифрами позначено башти: 1. Кутова від р. Харків вона ж Чугуївська кутова. 2. Миколаївська проїзна. 3. Кутова глуха. 4. Троїцька проїзна. 5. Кутова нова глуха. 6. Різдвяна проїзна. 7. Кутова від р. Лопань. 8. Чугуївська проїзна.

1699 р приніс чергові зміни до плану Харківської фортеці. Вони були пов'язані із черговим втягуванням України московським царем у Північну війну, яка розпочалася відразу після закінчення московсько-турецької війни 1686–1700 рр. На нашу думку таких перебудов протягом 1699–1709 років було мінімум дві. Перша з них проводилася без побудови земляних редутів та больверків як це показано на плані 1709 р. Як і раніше будівництво розпочате 1699 р передбачало зведення дерев'яних башт та стін із захисним ровом. А от наступна перебудова Харківської фортеці проводилася по передовим європейським стандартам із застосуванням земляних редутів та вольверків, що і можна побачити на плані 1709 р.

Це проходило, скоріше за все, під час появи на Україні військ Карла XII 1708 р.

Зміни, які пройшли на третьому етапі призвели до ліквідації пригородку та включення його до другого оборонного кільця, який згодом, під час другої перебудови отримав назву форштадту. Перша фортеця, яка також була перебудована на європейський лад, називалася цитадель. За описом Харкова 1700 р, якраз зафіксовано процес початку побудови «нового городу», тобто другого оборонного кільця. Причому на цей момент паралельно ще зберігався пригородок. Опис Харкова 1700 р. особливий саме тим, що тут описується всі три частини Харківської фортеці («три города»). Перша фортеця, пригородок і третя фортеця, що на цей момент ще була недобудованою до кінця. Коли її будували друга частина, тобто пригородок зник (Див. рис. 3).

Згідно з описом 1700 р. відбулися наступні зміни. Було демонтовано східну та південну частину пригородку. Від Троїцької проїзної вежі побудовано нову стіну яка з півдня, сходу та півночі огинала Першу Харківську фортецю. Скоріше за все планувалося побудувати стіну з усіх чотирьох боків, проте станом на 1700 р. із західної частини фортеці вздовж р. Лопань вона залишилася недобудованою на відстань 300 сажнів (648 м). Загальна довжина побудованих стін складала 979 сажнів (2115 м). Тут було зведено дерев'яних 16 башт і 2 фіртки.

Загальний план Харківської фортеці представлений на рис. 4. Він окреслює найбільш ймовірний напрям стін без урахування довжини башт та фірток. На перспективу необхідна більш детальне його вивчення і реконструкція.

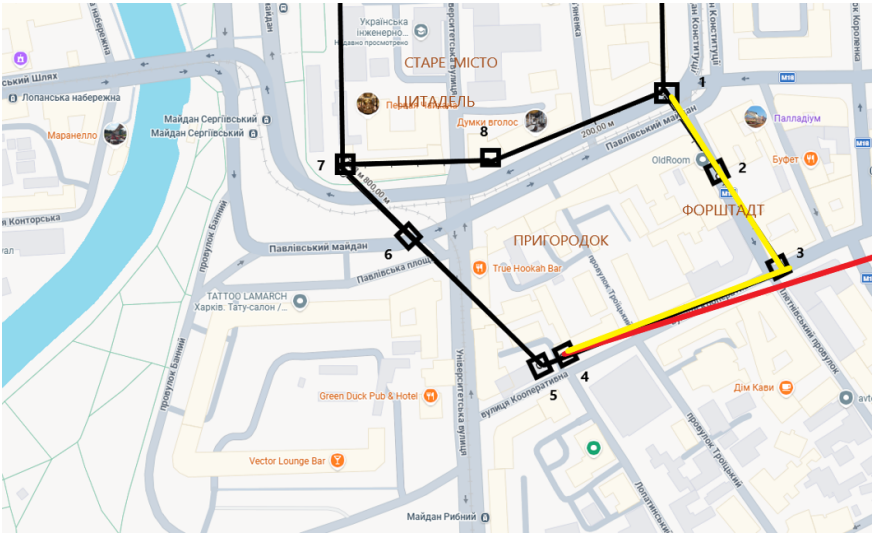


Рис 3. План колишнього пригородку, що став частиною форштадту (червоний колір – частина новозбудованої стіни форштадту, жовтий – демонтовані стіни). Цифрами позначено башти: 1. Кутова від р. Харків вона ж Чугуївська кутова. 2. Миколаївська проїзна (ліквідована) 3. Кутова глуха (ліквідована). 4 Троїцька проїзна. 5. Кутова нова глуха. 6. Різдвяна проїзна. 7.Кутова від р. Лопань. 8. Чугуївська проїзна.



Рис. 4. Орієнтований вигляд Харківської фортеці станом на 1699 р.

Отже, історія нового прибуваного острогу чи пригородку почалася 1660 року і закінчилася в перших роках ХУІІІ ст. За цей час він двічі змінив свій композиційно-просторовий план. На третьому, останньому етапі він був демонтований та включений до нового оборонного кільця, яке скоро отримало назву форштадт.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лейбфрейд А.Ю., Полякова Ю.Ю. Харьков. От крепости до столицы. Х. : Фолио, 2008. 335 с.
2. Парамонов А. Фортеця Харків: як малий острог будували-будували та не вибудували // https://mediaport.ua/fortetsia-kharkiv-iak-malyy-ostroh-buduvaly-buduvaly-ta-ne-vybuduvaly/
3. Опсание Харькова 1670 г. Багалей Д. Материалы для истории колониации и быта степной окраины московського государства. Х. : Тип. К. Счасни, 1886. 358 с.
4. Описание Харькова 1668 г. Материалы для истории г. Харькова 17 в. / Д. Багалей. Харьков : Тип. «Печатное дело», 1905. 112 с.
5. «Сметная» книга міста Харкова 1700 року. Харківський приватний музей міської садиби, 2019 – 10с.
6. Парамонов А. Карты и планы города Харькова XVIII–XX вв., Х. : Фолио, 2020. 93 с.
7. Описание г. Харькова 1663 г. Багалей Д. Материалы для истории колониации и быта степной окраины московського государства. Х. : Тип К. Счасни, 1886. 358 с.
8. Описание г Харькова 1667 г. Переписные книги г. Харькова 1667, 1669 гг. / А. Парамонов. Х. : Харк. частн. музей город. усадьб. 2009. 93 с.
9. Описание г. Харькова 1669 г. Переписные книги г. Харькова 1667, 1669 гг. / А. Парамонов. Х. : Харк. частн. музей город. усадьб. 2009. 93 с.
10. Розписний список міста Харкова 1675 рік. Харківські переписи 1662, 1675, 1677 років / Упорядник А. Парамонов, О. Різніченко. Х. 2025. 336 с.
11. Розписний список міста Харкова 1677 рік. Харківські переписи 1662, 1675, 1677 років / Упорядник А. Парамонов, О. Різніченко. Х. : 2025. 336 с.
12. Харьков (1678 р). Допления к актам историческим собраные и изданные Археографической комиссией. Т. 9, СПб, Тип. Второго отд. Собст. ЕИВ Канцелярии, 1873, С. 293–294.

13. Опись г. Харькова составленная воєводою Василием Сухотиным в 1686 г. Харьковский календарь и памятная книжка на 1885 год. Харковский губернський статистический комитетет И. Ефименко. Х., 1884.

ЗМІСТ

Наталія АКІМОВА
ТВОРЧІСТЬ ХАРКІВСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-ХУДОЖНИКІВ ЦДЮТ №1 ЯК ПРИКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ……..……..3

Наталя АКСЬОНОВА
ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК СТРИЖЕНЬ ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕПОХУ ГЛОБАЛЬНОСТІ……12

Світлана БАКАЙ
СПАДЩИНА ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ МОЛОДІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ……16

Вадим БЕСКОРОВАЙНИЙ
ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ……...21

Наталія БОНДАРЕНКО
ЛОКАЛІЗАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ЗАКЛАДУ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ……..….23

Олена БОРОДАВКА
УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ ДОШКІЛЬНОГО ВИХОВАННЯ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ……...…..…30

Анастасія БУКИР
ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНИХ ІМПЕРАТИВІВ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ ЛОКАЛЬНОЇ КАЗКОВО-ІГРОВОЇ ТРАДИЦІЇ…….……..34

Надія ВАСИЛЬЧУК
ЗБЕРЕЖЕННЯ СПАДЩИНИ КАРАЇМІВ ГАЛИЧА. НОВИЙ ФОРМАТ……...…..…39

Альона ГЛІТКО
ТВОРЧІСТЬ МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЛОКАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ТРАДИЦІЙ ТА ЇХ ІНТЕГРАЦІЇ У ГЛОБАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР……..……..45

Володимир ГОДЛЕВСЬКИЙ
АКОРДЕННО-БАЯННЕ ВИКОНАВСТВО У КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ ЯК ПРОСТІР АКТУАЛІЗАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ……..…...52

Лілія ГОЛОВАШКІНА
ВПЛИВ ЛОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ СЛОБОЖАНЩИНИ НА ТВОРЧІСТЬ НАРОДНОГО АНСАМБЛЮ «РІДНА ПІСНЯ»……..…56

Валерія ГРИГОРЕНКО
ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ ЯК РЕСУРС ФОРМУВАННЯ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ГРОМАД ПІД ЧАС ВІЙНИ…...60

Марія ГУСЕНКО
ІНТЕГРАЦІЯ ЛОКАЛЬНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО В УМОВАХ ПАВЛИСЬКОЇ ШКОЛИ В 40–70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ…….66

Марина ДАВИДОВА
ЕТНОПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВЗАЄМОДІЇ ЗДО ТА РОДИНИ У ЗБЕРЕЖЕННІРОДИННИХ ТРАДИЦІЙ…….…69

Олеся ДАЦКО
ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ВПЛИВ ВІЙНИ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ……...74

Олена ДОНЧЕНКО
ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ НА НАЦІОНАЛЬНИХ ЗАСАДАХ У ПОГЛЯДАХ ВІТЧИХНЯНИХ ОСВІТЯН…….……....84

Світлана ДОЦЕНКО
ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ……88

Світлана ДОЦЕНКО, Вікторія ЛЕБЕДЄВА
ЦИФРОВІ РЕСУРСИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ: ІНТЕГРАЦІЯ СВІТОВОГО І ЛОКАЛЬНОГО ДОСВІДУ…….…….92

Олена ДРАНТУСОВА, Любов ВІСНЕВСЬКА, Жанна КАЙДАЛОВА
КУЛЬТУРНИЙ КОД У ЦИФРІ: ЗАХИСТ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ…….…….……96

Анна ЄФІМОВА
МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧА ФУНКЦІЯ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ В ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ В УМОВАХ ВІЙНИ……..…..102

Дар’я ЖАЛЄЙКО
ВІТАЛЬНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ СЛОБОЖАНЩИНИ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ДИДАКТИЧНИЙ КОНЦЕПТ ПРОЄКТУ «ВІД КОРІННЯ ДО ХМАРИ»……105

Олександр ЖМУРКО
ЕКОЛОГІЧНЕ ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В ЦИФРОВОМУ ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ…..…..111

Василь ЖУКОВ
ЗАСТОСУВАННЯ ПАРТИСИПАТИВНОГО ПІДХОДУ В ОРГАНІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАВЧАЛЬНОГО ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНИЙ АСПЕКТ……..…..113

Іван ЗАГРІЙЧУК
СУЧАСНА МІГРАЦІЯ І НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА……...…118

Олена ЗІНЕНКО
ВІД ФОЛЬКЛОРУ ДО ЦИФРОВОЇ ПАРТИСИПАЦІЇ: ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ПРОСТІР КОМУНІКАТИВНОЇ АГЕНТНОСТІ…….125

Світлана КОВАЛЬОВА, Вікторія МЕДВЕДЄВА, Наталя КИРИЛЮК
ТРАДИЦІЙНІ ЦІННОСТІ ЯК ОСНОВА SOFT SKILLS: ФОРМУВАННЯ ЕМПАТІЇ, ТОЛЕРАНТНОСТІ ТА НАВИЧОК СПІВПРАЦІ ЗАСОБАМИ ЕТНОПЕДАГОГІКИ……134

Ірина КОВТУН, Олена ЛУГАН
УНІКАЛЬНІСТЬ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНИ ТА ФІНЛЯНДІЇ: ФОЛЬКЛОР І ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА…….…….139

Олександр КРАВЧЕНКО
ЛОКАЛЬНА СУБ'ЄКТНІСТЬ ЯК СТРАТЕГІЯ: ДОСВІД ВОЄННОГО ХАРКОВА…….….148

Михайло КРАСІКОВ
ВАЛЕРІЙ РОМАНОВСЬКИЙ: НАРОДОЗНАВЧІ ВІЗІЇ…….153

Аліна КРИШТАЛЬ, Катерина КАЛЮЖНА
ПСИХОЛОГІЧНЕ РОЗВАНТАЖЕННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ……..…..162

Марина КУРИН
НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВІ ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ…….…..165

Юрій ЛОШКОВ
ІНОНАЦІОНАЛЬНІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА МУЗИЧНА ПРАКТИКА ХАРКОВА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ……..168

Лариса НОВИКОВА
ПАТЕРНИ БУТТЯ І ВЕКТОРИ ТРАНСФОРМАЦІЙ У КОБЗАРСЬКОМУ ВИКОНАВСТВІ ХХ СТОРІЧЧЯ…….173

Віра ОСАДЧА
ФОЛЬКЛОРНІ КОЛЕКТИВИ ХАРКІВЩИНИ – УЧАСНИКИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО РАДІОКОНКУРСУ «ЗОЛОТІ КЛЮЧІ»……...180

Андрій ПАРАМОНОВ
«ДІАЛОГИ ІСТОРИКА ТА ШИНКАРЯ» – НОВИЙ ПУБЛІЧНИЙ ПРОЄКТ ПРО МИНУЛЕ ХАРКОВА……..…….186

Роксолана ПАТИК
ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПАТИКА……..…190

Олена ПАШИНА, Наталія ЧЕСНОКОВА
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЛОКАЛЬНИХ ПРАКТИК У ПРОСТОРІ СУЧАСНИХ МЕДІАПЛАТФОРМ……..197

Роман ПИЛИП
РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ЗАКАРПАТСЬКОЇ ПИСАНКИ ТА ІНТЕГРАЦІЯ ЇЇ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ У НОВІТНІ ЕКСПОЗИЦІЙНІ ФОРМИ……...…….202

Дарина ПІЛЕЦЬКА, Алла РЕШЕТНИК
ВИКОРИСТАННЯ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКО-ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ…….……..211

Юлія РАССУЛОВА
ФОРМУВАННЯ ПЕРВИННОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ……217

Марія РОМАН
ЛОКАЛЬНА КУХНЯ ЯК МАРКЕР РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ……..…..220

Наталя РОМАН
ЛОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА АДАПТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ ПІСНІ……..…224

Олександр САДОВЕНКО
ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЗАСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ Й ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТІ……230

Світлана САДОВЕНКО
ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ВИКОНАННІ ЯК РЕСУРС ІДЕНТИЧНОСТІ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД……..……238

Валерія СЕМЕЛЯК
ВПРОВАДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ…….247

Ірина СЕМИКОПЕНКО
ІНТЕГРАЦІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ: ДІАЛЕКТИКА ГЛОБАЛЬНИХ ВИКЛИКІВ ТА ЛОКАЛЬНИХ ІНІЦІАТИВ……..…251

Юлія СОЛОВЙОВА
ДАВНІ СИМВОЛИ ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНИХ БРЕНДІВ ТЕРИТОРІЙ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ……...256

Олександр СОШАЛЬСЬКИЙ
МУЗИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ФІЛЬМУ «ДОВБУШ» В АСПЕКТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ СТРАТЕГІЙ ТА ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ…….....261

Анастасія СТАДНИК
ТРАДИЦІЙНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ОДЯГУ……...266

Валентина СУШКО
УСНО-ЕПІЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНЦІВ СЛОБОЖАНЩИН……..…269

Наталія ТАКІДЗЕ
ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ. ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ТА АКТУАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ……....275

Ольга ТІМОШЕНКО
ЖИВА ТРАДИЦІЯ «ВАЛКІВСЬКОГО СВИЩИКА»: ДОСВІД ЗБЕРЕЖЕННЯ, АКТУАЛІЗАЦІЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ УКРАЇНИ ТА СТРАТЕГІЇ МІЖНАРОДНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ…….278

Єгор ТІТЕНКОВ
ЕКО-МАНІФЕСТИ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ: НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА СЕНСИ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ……..……286

Дмитро ТРЕГУБОВ
ВЗАЄМНИЙ ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ЄВРЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР……..……...…289

Ірина ТРЕГУБОВА, Поліна ТРЕГУБОВА
ХОРОВІ ВПРАВИ ТА МУЗИЧНІ ХВИЛИНКИ ЯК ЗАСІБ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ ПІДТРИМКИ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ……...…….299

Ірина ЦЕПУХ
КОНКУРСИ ЯК ТЕРЕН АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА РОЗВИТКУ ЗРАЗКІВ ЛОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ЧЕРНІГІВЩИНИ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА)……...…307

Людмила ЧАБАК
ЛОКАЛІЗАЦІЯ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ……..313

Лариса ШЕМЕТ
ІНТЕГРАЦІЙНА ТА ЛОКАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ США…….317

Наталія ШОЛУХО
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В ДЕРЖАВНІЙ ПОЛІТИЦІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ……321

Лілія ШПИРАЛО-ЗАПОТОЧНА
МУЗЕЙ МУНКА ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЛОКАЛЬНОГО КОНТЕКСТУ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ……..……325

Микола ШУТЬ
ПИТАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ БІЖЕНЦІВ З УКРАЇНИ……330

Анатолій ЩЕРБАНЬ
ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ ДЗЕРКАЛО ЛОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ……..……..…….336

Олег ЯЦИНА
ПРИБУДОВА ОСТРОЖКУ ДО ХАРКІВСЬКОЇ ФОРТЕЦІ……..339

Наукове видання

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА
В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:
ІНТЕГРАЦІЯ ТА ЛОКАЛІЗАЦІЯ

Матеріали науково-практичної конференції
з міжнародною участю

19–20 червня 2026 року

Науковий редактор Н.М. Роман

Дизайн обкладинки *М.І. Кравченко*

Адреса редакційної колегії: 61002, Україна, м. Харків,
вул. Григорія Сковороди, 62;
КЗ «Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва».
Тел.+380 (57) 725 12 36