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.

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

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.