

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ
КАГУЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА ПЕТРИЧЕЙКУ ХАШДЕУ (МОЛДОВА)
ГАЛАЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ «НИЖНІЙ ДУНАЙ» (РУМУНІЯ)
INSTYTUT PEDAGOGIKI UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO (RZESZÓW, POLSKA)
Посольство України в Республіці Молдова
БО БТ «Інститут жіночої народної дипломатії»
ГО «Асоціація Танцювально-рухових терапевтів України»
ВГО «АРТТЕРАПЕВНИЧНА АСОЦІАЦІЯ»
Міжнародна організація VZW.UKRAINA
БО МБФ «Імпульс Трансформація Платформа»

У межах проєкту «ПОТЯГ ЖИТТЯ»

ОСОБИСТІТЬ ЯК ПРОСТІР ВИПРОБУВАННЯ ТА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ (В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ)

**МАТЕРІАЛИ
І МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

...

15–17 ТРАВНЯ 2025 Р.

Київ 2025

Особистість як простір випробування та формування культури (в умовах воєнного стану) : матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 15–17 травня 2025 року). Київ : НАКККиМ, 2025. 202 с.

Збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції «Особистість як простір випробування та формування культури (в умовах воєнного стану)» містить доробки з актуальних проблем культурології, мистецтвознавства, психології та педагогіки й ін., де представлено важливі міждисциплінарні питання, а саме: концепти відновлення, формування резильєнтності та розвитку творчого потенціалу особистості в реаліях сьогодення (арттерапія, танцювально-рухова терапія, терапія креативними мистецтвами); турбулентність освітнього простору в культурологічному аспекті; культурна дипломатія як зростання толерантності особистості; відновлення мистецтвом крізь призму психолого-педагогічних концептів; психолого-педагогічні й мистецько-культурологічні модуси (синтез творчості та розвитку) та ін.

Представлені матеріали є важливим джерелом знань для культурологів, психологів, мистецтвознавців і педагогів, а також усіх тих, хто цікавиться взаємодією особистості й культурного простору.

Редакційна колегія

Марченко В. В., ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України; ***Степаненко Л. М.***, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України; ***Денисюк Ж. З.***, проректор з наукової та виховної роботи, доктор культурології, доцент; ***Литвин С. Х.***, доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри психології та гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; ***Мова Л. В.***, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри психології та гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; ***Бугайова О. І.***, кандидат філологічних наук, начальниця відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності

*Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 30.06.2025 № 19)*

Автори статей відповідають за правдивість і вірогідність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

Зміст

Секція 1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНА

Афоніна Олена

ВІРТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ ВИКЛАДАЧІ: ПОТЕНЦІАЛ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МУЗИКАНТІВ 11

Стаднік Оксана

КУЛЬТУРА ВІДНОВЛЕННЯ ТА ОСОБИСТІСТЬ У КОНТЕКСТІ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ КРЕАТИВНОГО САМОВИРАЖЕННЯ..... 14

Садовенко Світлана

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ МОДУСИ СИНТЕЗУ ТВОРЧОСТІ І РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ)..... 16

Гавеля Олександра

ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТОЛЕРАНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ У ФІЛОСОФСЬКООСВІТНІЙ ПАРАДИГМІ 20

Голосій Лена

ЗАЛИШАТИСЯ ЛЮДИНОЮ: КУЛЬТУРА, ДОСВІД І РЕМЕСЛО ЯК ФОРМА ВИЖИВАННЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ 22

Грігоріаді Галина,

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В ЕМІГРАЦІЇ: ВНЕСОК МИТЦІВ У ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ..... 26

Долина Денис

ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ НА ЗМІЦНЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ 28

Криворучко Аліна

БІЗНЕС-ІДЕЯ (БІЗНЕС-ПЛАН) РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ..... 31

Литвин Олександр

КНЯЗЬ ВАСИЛЬ-КОСТЯНТИН ОСТРОЗЬКИЙ У ВЗАЄМОСТОСУНКАХ З МОЛДАВІЄЮ 37

<i>Мельник Ігор</i> ВІЙНА РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ СОЛІДАРНОСТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ	40
<i>Оверчук Христина</i> МИКОЛА ЛИСЕНКО ЯК ТВОРЕЦЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....	43
<i>Пацак Ірина</i> ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ВІЙСЬКОВОЇ ТЕМАТИКИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ	45
<i>Подгорінова Анастасія</i> УПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ТЕРАПІЇ В РОБОТУ З ДІТЬМИ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ.....	47
<i>Радько Іван</i> ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В УМОВАХ КОЛОНІАЛЬНОГО ТИСКУ: ФОРМУВАННЯ І УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	49
<i>Романенко Світлана</i> ІМПРОВІЗАЦІЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО.....	51
<i>Суліковська Людмила</i> ВІД ІГРОВОЇ ТЕРАПІЇ ДО ГЛИБИННОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ПСИХОЛОГІЧНІ ІГРИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ	54
<i>Zazuleac Anton</i> АНІМАЦІЙНІ ФІЛЬМИ РІХАРД ЯК ІНСТРУМЕНТ РОДИННОГО ВОЗЗ'ЄДНАННЯ В ЕПОХУ СТРИМІНГУ	58
<i>Lizzy Le Quesne</i> SKINNER RELEASING TECHNIQUE (SRT) – NURTURING SOMATIC EXPERIENCES OF SAFETY AND FREEDOM – SUPPORTING THE AUTONOMIC NERVOUS SYSTEM THROUGH CREATIVE DANCE	62
<i>Фомініченко Анатолій</i> МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ: ЄВРОПЕЙСЬКІ МОДЕЛІ ТА УКРАЇНСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ХІХ СТОЛІТТЯ	65

Секція 2. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Денисюк Жанна</i> МЕДІАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ.....	67
<i>Овчарук Ольга</i> ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ У КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ	68
<i>Буга Ольга</i> НАРИСИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ДІАНИ ПЕТРИНЕНКО (ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ).....	71
<i>Вишайов Микола</i> CONSTRUCTING IDENTITIES IN THE NETWORKED WORLD: CULTURAL AND PSYCHOLOGICAL DIMENSIONS.....	74
<i>Грек Володимир</i> ВЗАЄМОДІЯ МУЛЬТИДИМЕНСІЙНИХ АСПЕКТІВ ІНТЕЛЕКТУ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	76
<i>Гришин Богдан</i> ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ВИМІРІ СОЦІАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ.....	78
<i>Драч Володимир</i> ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В МІЖНАРОДНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ОБМІНІ	79
<i>Забродська Мирослава</i> ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ ЯК НОСІЇ КУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ: МУЗЕЙНА ДИПЛОМАТІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ В МУЗЕЇ «СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ»	81
<i>Костін Роман</i> ОСОБИСТІСТЬ У СТАНІ ВІЙНИ: ПРОСТІР СМИСЛОТВОРЕННЯ ТА КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	85
<i>Луговенко Тетяна</i> МІСЦЕ ТА РОЛЬ ПЕДАГОГА В РОБОТІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ	87

<i>Осадча Олена</i> ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ XV–XVI СТОЛІТЬ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ МИХАЙЛА БОЙЧУКА	89
<i>Охримович Вікторія</i> ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОГО СИМУЛЯКРУ ШІ-ІНФЛЮЕНСЕРІВ ЯК НОВОГО ТИПУ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В ДОБУ ШІ	93
<i>Прадєдович Дмитро</i> УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ: МІЖКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ОСОБИСТОСТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ	95
<i>Рева Тетяна</i> ТРИАДА ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ІНФОРМАЦІЯ – ФІНАНСУВАННЯ – ЦІННІСТЬ	97
<i>Сіома Микола</i> ОСОБИСТІСНА ТРАНСФОРМАЦІЯ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ВІД ЕСТЕТИЧНОЇ АВТОНОМІЇ ДО ЕТИЧНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ	99
<i>Стаценко Микита</i> ІНСТАГРАМІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ: ВІЗУАЛЬНО-ПЕРФОРМАТИВНІ МЕХАНІЗМИ В ЦИФРОВУ ДОБУ	102
<i>Ткаченко Дмитро</i> РОЛЬ КУЛЬТУРИ В ТРАНСФОРМАЦІЇ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ В ЧАС ВІЙНИ	103
<i>Турчак Дмитро</i> ОСНОВНІ ЕТАПИ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД	106
<i>Шмандровський Андрій</i> КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, НАРАТИВИ І СИМВОЛИ ЯК ЦІННІСНІ СТРУКТУРИ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	108
<i>Шумейко Людмила</i> ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ	110

Секція 3. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Акімов Дмитро

АЛГОРИТМИ ЦІНОУТВОРЕННЯ В МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА, СИМВОЛІЧНА ЦІННІСТЬ ТА РИНКОВА ВАРТІСТЬ ТВОРУ 114

Зосім Ольга

КАТАРСИЧНА ФУНКЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ТА ЇЇ РОЛЬ У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ..... 116

Vakulenko Yury

THE ROLE OF THE SCIENTIFIC AND RESEARCH FUNCTION
IN THE ACTIVITY OF THE MUSEUM,
INCLUDING THE “KYIV ART GALLERY” NATIONAL MUSEUM..... 118

Бабій Ігор

ФОТОМИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ВІДНОВЛЕННЯ:
НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В КОНТЕКСТІ АРТТЕРАПІЇ 121

Заря Світлана

ЕСТРАДНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ
ЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ 124

Зернецький Федір

АКВАРЕЛЬ ЯК ЗАСІБ ЕКСПЕРИМЕНТУ:
НОВІ ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 127

Колбун Вікторія, Гайдук Богдана, Тек Давид

СТИЛЬ І ОБРАЗ ВИСТАВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ РЕЖИСУРИ 129

Колеснік Олександра

НОВАТОРСЬКІ РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА
В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ» 130

Котлярчук Андрій

ЕКСПОРТНІ ТВОРИ СКУЛЬПТУРИ КОРОСТЕНСЬКОГО ФАРФОРОВОГО
ЗАВОДУ 1960-Х РОКІВ ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ 132

Курята Аліна

МУЗИЧНЕ І ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК
УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЧАСІ ВІЙНИ 134

<i>Ладний Антон</i> СУЧАСНИЙ ХОРОВИЙ КОЛЕКТИВ ЯК СОЦІОПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: СТРАТЕГІЇ МОТИВАЦІЇ, КОМУНІКАЦІЇ ТА ПРОФІЛАКТИКИ ВИГОРАННЯ	136
<i>Михальчук Вадим</i> ВЕБСАЙТ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	139
<i>Перова Рената</i> СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ В КИТАЇ	141
<i>Сошальський Олександр</i> ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ ВПЛИВ КІНОМУЗИКИ ЯК ЧИННИК ЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ	143
<i>Фелькер Інна</i> ФЕНОМЕН МАЙОЛІКИ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ ...	146
<i>Шлемко Ольга</i> АМЕРИКАНСЬКА АКТОРСЬКА ШКОЛА: СПЕЦИФІКА ТА ОЧІЛЬНИКИ.	148
<i>Цепух Ірина</i> ХРОНІКА ФОРТЕПАННОГО ПОСТУПУ: З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ «ФОРТЕПІАНО ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО» КЗВО КОР «АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»	150

Секція 4. ПСИХОЛОГІЯ

<i>Автономова Катерина</i> ФОРМУВАННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ СУЧАСНОГО МЕНЕДЖЕРА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ АДАПТАЦІЇ В УМОВАХ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ	157
<i>Бриль Марина</i> РЕСУРСНА ЛЯЛЬКА ЯК ЗАСІБ САМОПІДТРИМКИ В АРТТЕРАПІЇ: ДОСВІД МИСТЕЦЬКИХ ТА ОЗДОРОВЧИХ ПРАКТИК	158
<i>Вознесенська Олена</i> ВИПРОБУВАННЯ СТРАХОМ В УМОВАХ ВІЙНИ: ФОРМУВАННЯ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІ ВПРАВИ	160

Григор'ян Родіон
ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ
ЗА ДОПОМОГОЮ МЕТОДИКИ “ІНТУЇТИВНОГО РУХУ” 162

Демченко Вероніка
ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВА ТЕРАПІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ
РОБОТИ З ТРИВОЖНІСТЮ: ІНТЕГРАЦІЯ ІЗОТЕРАПІЇ
ДЛЯ ПОГЛИБЛЕННЯ САМОУСВІДОМЛЕННЯ..... 164

Кучеренко Вікторія
УКРАЇНСЬКІ КАЗКИ – СУЧАСНЕ ТВОРЕННЯ МАЙБУТНЬОГО..... 166

Леон Таїсія
РЕАКЦІЇ ТІЛА ЯК ВІДПОВІДЬ НА ТРАВМУ: ПОТЕНЦІАЛ ТАНЦЮВАЛЬНО-
РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ СТІЙКОСТІ
(ДОСВІД ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)..... 170

Мова Людмила
МИСТЕЦТВО ЯК ОПОРА НАУКИ ТА ОСВІТИ МАЙБУТНЬОГО 172

Ольшевська Мар'яна
ВІДБУДОВА ВНУТРІШНІХ ОПОР ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ
ПСИХОЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ТА ЯКОСТІ ЖИТТЯ В СУЧАСНИХ УМОВАХ
ЗА ДОПОМОГОЮ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ 174

Пасхал Олександра
ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕДАГОГІКИ:
МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І ВИКЛИКАМИ СУЧАСНОСТІ..... 175

Фількіна Тетяна
РОЛЬ МЕДІАТВОРЧОСТІ
В ПОСТТРАВМІВНОМУ ЗРОСТАННІ ОСОБИСТОСТІ 177

Секція 5. ПЕДАГОГІКА

Білоус Наталя
АКАДЕМІЧНА МОБІЛЬНІСТЬ ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК ПОКРАЩЕННЯ
ЯКОСТІ ОСВІТИ ТА ІНТЕГРАЦІЯ У СВІТОВИЙ ОСВІТНІЙ ПРОСТІР 180

Гавеля Оксана
ПРАКТИКА ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ..... 182

<i>Дульська Оксана</i> РОЛЬ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПІДВИЩЕННІ ЕФЕКТИВНОСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ	186
<i>Кісельнікова Вероніка</i> РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ДІТЕЙ.....	188
<i>Сафонова Ірина</i> ІННОВАЦІЙНИЙ КОНЦЕПТ НАВЧАННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ	190
<i>Шишкарьова Кристина</i> ВПЛИВ ВОЄННОГО СТАНУ НА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ: НОВІ ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ	193
<i>Яковишина Тетяна</i> СОЦІАЛІЗАЦІЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНІМИ ПОТРЕБАМИ ЗАСОБАМИ АРТПЕДАГОГІКИ	199

СЕКЦІЯ 1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНА

*Афоніна Олена,
професор, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВІРТУАЛЬНІ МУЗИЧНІ ВИКЛАДАЧІ: ПОТЕНЦІАЛ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МУЗИКАНТІВ

Актуальність теми дослідження обумовлена розвитком цифрових технологій, які мають постійний вплив на освіту, зокрема, музичну. У цій публікації у ролі віртуальних музичних викладачів розглядаємо систему самостійної роботи студента дистанційно з програмами, вебсайтами, але по необхідності, з реальним викладачем.

У сфері досліджень впливу штучного інтелекту (ШІ) на сучасну освіту відзначаються різні зарубіжні автори. Серед них відомий своїми працями про цифрову трансформацію вищої освіти, включно з роллю ШІ, масових відкритих онлайн-курсів (МООС) та освітніх технологій (EdTech) Андреас Каплан. Професор Мічиганського державного університету Дуглас К. Хартман досліджує інтеграцію ШІ та інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) в освіті, зокрема їх вплив на цифрову грамотність та підготовку вчителів. Професор Університетського коледжу Лондона Роуз Лаккін аналізує вплив ШІ на вищу освіту, зокрема його роль у формуванні навчальних матеріалів та зміні бізнес-моделей освітніх компаній [2]. Професор Інституту освіти Відкритого університету Майк Шарплз досліджував генеративний ШІ та його застосування в освіті, акцентуючи увагу на можливостях і викликах, які він приносить [2].

Процес розвитку цифрових технологій постійний. Як результат, відбулася глобальна цифровізація музичної освіти. Карантин здійснив перехід на дистанційне та гібридне навчання, що прискорило впровадження цифрових платформ з використанням штучного інтелекту (ШІ) у навчальному процесі. Не останню роль у цьому процесі зіграли певна доступність і демократизація освіти з онлайн-курсами, інтерактивними програмами, мобільними додатками. Для навчального процесу це відкрило нові можливості, а під час військового стану навчання для багатьох студентів стало незалежним і від географічного розташування.

У цьому загальному процесі є позитив і негатив. Для когось це вплинуло на зменшення витрат на навчання через доступ до безкоштовних цифрових ресурсів. Для студентів, що потребували індивідуалізованого підходу, цей вид навчання більше позитивний, оскільки з'явилася можливість витратити стільки

часу, можливостей, варіантів, скільки це потрібно для досягнення найкращого результату. Приміром, пропрацювати з тренажерами з сольфеджіо, гармонії, теорії музики, рішити більшу кількість простих задач з метою посилити знання, зробити більше складних завдань – для поглиблення тем, що в класі проходять в режимі ознайомлення. У роботі в класі з інструменту – прослухати виконання твору, над яким працює студент, у виконанні різних виконавців, продивитися нотні тексти у різних редакціях.

Вагому роль у цьому відіграють інтерактивні та адаптивні технології, особливо розвиток підкріплюється персоналізованим навчанням, коли студент використовує штучний інтелект. Приміром, знайти інформацію, яка не обговорювалася в класі, або студент потребує удосконалення навичок чи інформації. Хоча тут виникають труднощі, в яких може допомогти невіртуальний викладач, коли спрямує студента на певні кроки до вирішення, приміром, допоможе поставити відповідні запитання до віртуального викладача.

Важливими у цьому процесі навчання, отримання інформації та втілення досвіду до практичного застосування є інтерактивні системи оцінювання, що дають миттєвий зворотний зв'язок. Це стосується перевірки завдання “віртуальним” викладачем – тобто швидко оцінку виконаного завдання.

Серед інноваційних підходів до викладання можна розглянути використання віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) для занурення у навчальний процес; Big Data для аналізу навчальних досягнень студентів. Ми ці позиції не розглядаємо.

До нашої уваги більше потрапляють автоматизація навчального процесу з розвитком програм з автоматичним розпізнаванням нот, аналізом техніки виконання (наприклад, Yousician, SmartMusic). Музична освітня компанія Yousician Ltd з Гельсінкі з освітньою навчальною платформою Guest Teacher Series (2020), яка надає студентам доступ до запитань і відповідей від професійних музикантів. Безкоштовна музична програма Smart Music пропонує найпопулярніший вибір пісень.

Але ми зосереджуємося на онлайн-платформі для музичної теорії, сольфеджіо та композиції (Teoria, EarMaster). Вебсайт Teoria [3] складається з розділів: підручники, вправи, статті – музичний аналіз творів. Кожен розділ вебсайту сприяє розвитку слухових навичок і розширює можливості для самостійного навчання з читанням та написанням музики, для транспонування музики. Програма EarMaster [1] існує для тренування музичного слуху, покращенням співу, роботою з ритмом. Тут можна розвинути музичні навички без негативу.

Різні джерела глобалізують музичну освіту завдяки онлайн-курси від провідних університетів та музичних шкіл (Berklee Online, Coursera, Udemy). Взаємодія з музикантами по всьому світу відбувається через цифрові платформи (Soundtrap, BandLab).

Цифрові технології суттєво розширюють можливості музичної освіти, роблять її доступнішою, ефективнішою та інноваційною. Однак, важливо поєдну-

вати технологічний прогрес із традиційними методами навчання, щоб зберегти глибину музичного мистецтва та розвивати емоційно-художнє сприйняття у студентів. Приміром, у підготовці домашніх робіт студенти можуть використовувати різні платформи, а на лекції з реальним викладачем працювати з акустичним інструментом і співати в дуетах, хором з однокласниками. Імпровізації та транспонування проводять на акустичному інструменті.

Корисною формою роботи з віртуальними музичними викладачами може бути аналіз музичного тексту. Серед основних програм є кілька, які допомагають розв'язати ці питання. Програми нотного набору, як Finale та Sibelius. Вони дозволяють набирати, редагувати та аналізувати нотні партитури, тому широко використовуються для вивчення структури та гармонії музичних творів. Крім цього, аудіоредактори (Adobe Audition та Sound Forge), які надають можливості спектрального аналізу звуку, що допомагає детально вивчати частотні характеристики музичних записів.

Існують і обмеження у використанні ШІ у музичній освіті. По-перше, це відсутність емоційної взаємодії та впливу живого викладання і спілкування. Тому часто постає питання етичності використання ШІ у мистецькій освіті, але, на нашу думку, це не впливає на розвиток художньої інтерпретації чи творчої інтуїції у грі, співі, імпровізації тощо. Щодо обмеженості алгоритмів у розумінні глибоких музичних нюансів, то тут також не бачимо суттєвої проблеми. Як правило, сприйняття, трактовка музичних творів залежить від рівня підготовки студентів, його загального розвитку. ШІ надає перспективи для розвитку та інтеграції у музичну освіту, особливо у поєднанні із традиційним викладанням, тобто – гібридні моделі навчання є абсолютно прийнятними.

Можливості використання віртуальних педагогів розширюють репертуарний потенціал студентів. У них є доступ до широкого вибору репертуару на онлайн-платформах і додатках. Студенти отримують доступ до різноманітних творів, включно з рідкісними, етнічними, сучасними композиціями або малодослідженими творами з інших культур. Це стимулює розширення музичного світогляду. Віртуальні педагоги дозволяють адаптувати програму під рівень і зацікавлення учня, що дає змогу вивчати репертуар відповідно до технічних, музичних здібностей. При чому відразу студент отримує оцінку: аналіз гри, підказки щодо інтерпретації, динаміки та темпу. Такий процес впливає на самостійність студента в опрацюванні нових творів, розвиток аналітичного мислення.

Віртуальні музичні педагоги мають значний потенціал у формуванні технічних навичок, але не можуть повністю замінити традиційне навчання. Найефективнішим є їх використання як допоміжного інструменту для персоналізації навчання та вдосконалення техніки гри. Подальший розвиток ШІ у музичній освіті потребує врахування не лише технічних, а й художньо-естетичних аспектів.

Список використаних джерел

1. EarMaster. Website. URL : <https://www.earmaster.com/>
2. Mike Sharples Website. URL : <https://www.mikesharples.org/>
3. Teoria. Website. URL : <https://www.teoria.com/index.php>

*Стаднік Оксана,
доктор соціологічних наук, професор,
професор кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРА ВІДНОВЛЕННЯ ТА ОСОБИСТІСТЬ У КОНТЕКСТІ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ КРЕАТИВНОГО САМОВИРАЖЕННЯ

Психологічна реальність особистості в умовах війни піддається глибоким, багатовимірним випробуванням. Руйнується не лише базове відчуття фізичної безпеки, але й фундаментальні психологічні структури, які забезпечують стабільність і цілісність Я-концепції. Особа стикається з руйнівними переживаннями втрати, тривоги, безсилля та екзистенційної кризи, що порушує звичні моделі самосприйняття й опори на соціальне середовище. Війна створює реальність, у якій колективна й індивідуальна травма стають наскрізними фонами психічного буття, формуючи поле хронічного стресу та тривалого емоційного напруження. У таких умовах актуалізується потреба в реконструкції внутрішнього сенсорного простору. Людина шукає шляхи, як інтегрувати фрагменти травматичного досвіду, щоб не бути зруйнованою ним остаточно. Креативне самовираження — у формі мистецтва, письма, тілесних практик, створення образів — перетворюється з акту вільного вибору на механізм виживання. Воно виступає способом символічного опрацювання глибинного болю, трансформацією афектів, виведення емоційної напруги і повернення суб'єкта до себе — у новій якості, через нову мову ідентичності. За словами Малькйоді К. [8], саме творчий процес надає людині можливість структурувати хаотичний досвід, відтворити втрачену здатність до смислотворення, і, як наслідок, поступово відновити внутрішню цілісність. Отже, культура відновлення постає не як абстрактне поняття чи метафора, а як сукупність практик, які допомагають особистості опиратися деструктивному впливу війни. У центрі цих практик — креативність як енергетичне джерело суб'єктності, що дозволяє не тільки зцілитися, а й перетворити досвід втрати на підґрунтя для нового зростання.

У цьому контексті постає потреба глибшого аналізу взаємозв'язку між травмою, ідентичністю та творчістю як ключовими вимірами психологічної реабілітації. Щоб зрозуміти, як саме особистість адаптується до екстремальних умов і вибудовує нові сенси, варто звернутися до досліджень, що розкривають трансформаційний потенціал креативних практик. Травма, за визначенням Тадеші Р. [9, с.16] розриває цілісність психіки, але водночас створює простір для внутрішніх трансформацій. Сучасні дослідження вказують на можливість посттравматичного зростання [4, 5, 6, 7], у якому важливу роль відіграє саме творча активність. Арттерапія, танцювально-рухова терапія, методи креативних мистецтв — це не лише допоміжні засоби, а цілеспрямовані психотерапевтичні інструменти, що активують ресурсну поведінку, знижують рівень тривоги й

сприяють інтеграції складного досвіду [2, 94]. Таким чином, творчість виступає не лише реакцією на травму, а й активною формою внутрішньої роботи, яка здатна ініціювати процес зцілення. З огляду на це, особливу увагу варто приділити ролі креативного самовираження як ресурсу психологічного відновлення.

Креативне самовираження дає змогу активізувати процеси рефлексії, катарсису та реконструкції образу «Я». У контексті воєнної травми воно виконує функцію внутрішнього «контейнера», де психіка може безпечно опрацювати сильні емоції — від страху й провини до гніву і втрати. Практики танцювально-рухової терапії допомагають «заземлити» досвід, повернути контроль над тілом і знизити соматичну симптоматику [1]. Арттерапія — через образ — забезпечує візуальну репрезентацію внутрішнього стану, що полегшує його осмислення та вербалізацію [2]. Групові креативні формати створюють додаткову підтримку, зменшуючи відчуття ізоляції. Особистість у посттравматичному періоді діє як *активний психологічний агент*, здатний трансформувати свій досвід у ресурси зростання, резильєнтності та нової самоідентифікації. Креативність тут виступає як форма психологічної дії, що надає сенс подіям, дозволяє переосмислити роль втрати, болю та вразливості у власному житті. Участь у креативному процесі відновлює здатність до емоційної регуляції, зміцнює почуття контролю, відкриває шлях до спільного осмислення травматичного досвіду — що особливо важливо в українському контексті колективної травми війни [3].

У складних соціальних обставинах, спричинених війною, особистість стикається з глибокими психологічними трансформаціями, які порушують звичну структуру самосприйняття, провокують дезорганізацію емоційного життя та формують нові виклики для ідентичності [4, 5]. Досвід травми у цьому контексті не є лише руйнівним — він створює простір для переосмислення, переформулювання і навіть зростання, за умови наявності внутрішніх і зовнішніх ресурсів підтримки. Креативне самовираження — у формах арттерапії, тілесних і танцювальних практик, наративного й символічного моделювання досвіду — несе в собі значний психотерапевтичний потенціал. Воно виступає механізмом інтеграції фрагментованих емоційних переживань, сприяє відновленню цілісності Я-структури та посилює суб'єктну позицію особистості в ситуації втрати та невизначеності. Креативні практики не лише знижують рівень тривоги й соматичної напруги, але й стимулюють формування нових смислів, необхідних для подолання екзистенційної кризи.

Аналіз сучасних досліджень та емпіричних підходів доводить, що культура відновлення — це не лише сфера гуманітарної дії чи абстрактне ідеологічне поняття, а жива мережа практик, які активують особистісні ресурси, стимулюють рефлексію та підвищують здатність до адаптації. Участь у творчості — індивідуальній чи колективній — перетворює людину з об'єкта травматичних подій на суб'єкта їх осмислення й перетворення. У цьому процесі важливим стає не тільки зцілення, а й відкриття нових горизонтів самоідентифікації, побудованих на досвіді уразливості, витривалості та креативності.

Список використаних джерел

1. Авер'янова Н. Арттерапія як засіб реабілітації учасників бойових дій. *Український альманах з психології*. 2020. № 1(3). С. 52–56.
2. Вознесенська О. Л., Сидоркіна М. Ю. Арттерапія у подоланні психічної травми : практичний посібник. Київ, 2016. – 96 с.
3. Качмар В. М., Демчук О. М. Посттравматичне зростання ветеранів: аналіз моделей і практичних підходів. *Психологічна терапія* : науково-практичний журнал. 2022. № 3(7). С. 35–42.
4. Климчук В. О. Психологія посттравматичного зростання: монографія. 2-ге вид., допов. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2020. 125 с.
5. Климчук В. О. Посттравматичне зростання та як йому сприяти у психотерапії. *Наука і освіта*. 2016. № 5. С. 26–31.
6. Погорільська Н. І., Найдьонова Г. О., Карпюк А. В. Ресурси посттравматичного зростання українців в умовах війни. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Психологія*. 2023. Т. 34 (73), № 4. С. 89–95.
7. Щур Г. В. Травмофокусована арттерапія для дітей, які пережили військові дії. Збірник наукових праць КДПУ. 2024. № 6. С. 112–118.
8. Malchiodi C. A. *Handbook of Art Therapy* (2nd ed.). New York: Guilford Press., 2012. 254 p.
9. Tedeschi R. G., Calhoun L. G. Posttraumatic growth: Conceptual foundations and empirical evidence. *Psychological Inquiry*, 2004, 15(1), p 1–18.

Садовенко Світлана,

*доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ
МОДУСИ СИНТЕЗУ ТВОРЧОСТІ І РОЗВИТКУ
МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ
(НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ)**

Сучасна система гуманітарного виховання і освіти орієнтована на самоцінність людини як взірця універсальності, активне й творче ставлення до життя, розумність у поєднанні з розвинутою культурою чуттєвості, усвідомленням власної відповідальності тощо. Не випадково Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) у доповіді Жака Делора «Освіта: прихований скарб» (1996) було запропоновано відзначити XXI століття як «століття освіти», адже освіта має набути нового значення, фокусуючись не лише на знаннях, а й на розвитку всебічної особистості, здатної адаптуватися до нових викликів і співпрацювати з іншими.

В. Кремень у Національній доповіді про стан і перспективи розвитку освіти в Україні ключовими напрямками перспективного розвитку української освіти визначив провідну роль освіти та її науково-методичного супроводу в умо-

вах інноваційного типу прогресу; безперервну освіту впродовж життя від народження людини; людиноцентризм, реалізацію особистого потенціалу в освіті; компетентнісний підхід, орієнтацію на ключові компетентності для навчання впродовж життя; інтеграцію й синергію формальної, неформальної та інформальної освіти; забезпечення і вдосконалення якості освіти, підтримання її конкурентоспроможності як основи успішності нації; утворення європейського і світового просторів освіти й досліджень, європейську і глобальну освітню та дослідницьку інтеграцію; націєутворювальну місію освіти [1, 164].

Для сучасної гуманістики, як загальносвітової відкритої системи, характерним є співіснування широкого кола досліджень, концепцій, ідей, доктрин та практичних проєктів. Гуманістичні ідеї, що представлені в наші дні найрізноманітнішими теоріями, концепціями, методиками, пояснюють багатовимірність і розмаїття поняття «гуманізм» та наявність значної кількості підходів щодо проблеми людини, все психічне життя якої є процесом безперервної зміни типів діяльності, послідовність яких забезпечує єдність психічного розвитку суб'єкта як особистості.

Кожен вік характеризується якісними особливостями психіки, які виявляються, в першу чергу, в діяльності та певному способі життя людини. Відтак, кожен з етапів генезису людини потребує специфічних, відповідних її віковим особливостям методів навчально-виховного впливу та залучення до духовної культури.

Немає сумніву, що дошкільний період життя людини є особливо важливим для соціокультурного становлення, накопичення й засвоєння знань та формування ціннісних орієнтацій особистості. Чим глибше в дошкільному дитинстві закладається художньо-естетичний фундамент, тим потужнішою буде соціокультурна віддача юної особистості у майбутньому дорослому суспільному житті. У цьому сенсі український музичний фольклор з його багатою пісенно-ігровою складовою, тісним зв'язком дитячої поезії з обрядами дорослих і молоді являє собою неоціненне джерело можливостей його використання як засобу музично-естетичного виховання, соціалізації та інкультурації дітей дошкільного віку [2].

Найбільш природним для дітей дошкільного віку є музично-естетичне навчання і виховання, побудоване на етнонаціональній основі. Традиційний дитячий фольклор становить невід'ємну частину практичної народної педагогіки. Народна творчість близька до генетичного коду певного народу і тому діти сприймають її легко й природно. Перебуваючи у нерозривній органічній єдності з природою, побутом, працею людей, зрозумілі твори народної спадщини допомагають дітям з раннього дитинства активно пізнавати оточуючий світ і своє «Я» в ньому, спілкуватися, емоційно проявлятися, вивчати рідну мову, культуру та звичаї свого народу. Музичний фольклор, як першооснова музичної культури, є найкращим підґрунтям для всебічного розвитку особистості та створення сильної культурної традиції, яка й буде гарантувати незворотність процесу українського державотворення.

Сучасні концептуальні положення щодо національного виховання як проблеми соціокультурного розвитку особистості, забезпечення єдності національної культури і освіти, гуманізації виховання (І. Бех, І. Зязюн), досвід та його теоретичні узагальнення у працях українських (В. Верховинець, С. Науменко, Т. Науменко, С. Русова, С. Садовенко, В. Сухомлинський, К. Ушинський, А. Шевчук та ін.) та зарубіжних (Б. Барток, З. Кодай, К. Орф та ін.) фахівців, ключові положення провідних спеціалістів щодо діагностики музичних здібностей (А. Кречківський та ін.) доводять, що залучення дітей дошкільного віку до етнонаціональних музичних традицій прискорює розвиток мислення, сприяє координації рухової діяльності з перцептивними здатностями, ранньому формуванню мовних навичок та сприйманню синоптичного образу світу.

У цьому зв'язку посилюється актуальність наявності методики формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку, побудованої на матеріалі національного фольклору, адже результативність навчально-виховного процесу з дітьми дошкільного віку значною мірою залежить від вихідного рівня їхнього загально-музичного та музично-рухового розвитку, вокально-слухової підготовки, творчого потенціалу, індивідуальних особливостей тощо. Необхідність створення спеціальної методики формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку на матеріалі українського музичного фольклору актуалізувала її розробку. Нами була проведена значна дослідно-експериментальна робота і у 2005 році створена відповідна авторська методика, яка протягом багатьох років успішно апробована в дошкільних та закладах позашкільної роботи, підтвердивши свою актуальність, необхідність, життєздатність і дієвість (яскравим прикладом може слугувати 20-річна діяльність народного художнього колективу театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва (художній керівник – С. Садовенко)).

В основу авторської методики було покладено використання українського музичного фольклору, його навчально-виховний, психолого-педагогічний і мистецько-культурологічний аспекти [2]. Зазначена методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку на матеріалі українського музичного фольклору передбачає не «сліпе» наслідування запропонованих засобів, методів та форм музичного виховання, а їх адаптацію, перш за все, до віку дитини, до особливостей регіонального музичного фольклору, використання музичних зразків, типових для певної місцевості, наближення музичного виховання до умов життєдіяльності дитини у конкретному соціально-культурному середовищі тощо. Складовою методикою, побудованою на матеріалі українського фольклору, та відповідної авторської навчальної програми музично-естетичного виховання «Дивосвіт українського музичного фольклору» [3; 4] також є духовне і патріотичне виховання та формування національного типу особистості, що у першій чверті ХХІ століття у просторі випробування та формування культури в умовах воєнного стану є особливо актуальним. Адже морально-духовні цінності не даються у спадок. Вони виховуються. Звичайно,

природні передумови до морального зростання у всіх людей різні. Тому з впевненістю можна наголосити, що виховання є загальною основою морально-духовного розвитку, і саме воно задає суспільну якість. Безперечно, розвиток особистості має бути вільним, без насильства і примусу, а це може дати творча робота, починаючи з дошкільного віку, переважно на основі народної творчості, фольклору, особливостями яких є їх простота, природність, прозорість, доступність, музичність, а також віддзеркалення звичаєвого права та ментальності українського народу.

Український музичний фольклор є своєрідною візитною карткою української спільноти. І це, на наше переконання, також варто плекати. Такі важливі фактори активізації ініціативи, формування естетичних смаків, які сприяють розвитку здатності до сприймання не тільки себе, а й поваги до Іншого, впливають на розвиток емоційної чуйності, емоційного інтелекту, становлення толерантної особистості та багато того, що необхідно нам зберегти у сьогодення.

Наукове осмислення піднятої теми актуалізує необхідність подальших наукових розробок щодо психолого-педагогічних та мистецько-культурологічних модусів у синтезі формування музичних здібностей, творчості й загального розвитку дітей дошкільного віку та інших вікових категорій на матеріалі національного фольклору і розширює наукові погляди щодо важливості соціокультурного становлення та формування ціннісних орієнтацій особистості на етнонаціональному ґрунті.

Згадуються слова щодо майбутнього України, написані Й. Гердером у далекому 1769 році, де він спостерігав, що весела вдача українського народу, «музичний хист, родюча земля колись прокинеться; постане велика культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, і звідтіля ген у далекий світ». Саме ми маємо втілювати ці слова в життя і ставати істинно великою культурною нацією.

Список використаних джерел

1. Національна доповідь про стан і перспективи розвитку освіти в Україні: монографія / Нац. акад. пед. наук України; редкол.: В. Г. Кремень (голова), В. І. Луговий (заст. голови), О. М. Топузов (заст. голови)]; за заг. ред. В. Г. Кременя. Київ : КОНВІ ПРІНТ, 2021. 384 с.
2. Садовенко С. М. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору): автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / С. М. Садовенко ; наук. кер. А. Ф. Кречківський ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2007. 20 с. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/1360> (дата звернення: 12.07.2025).
3. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору: Методичні рекомендації з музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку засобами українського дитячого музичного фольклору. Київ : НАКККіМ, 2009. 68 с.
4. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору: Програма та методичні рекомендації з музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного та молодшого шкільного віку на матеріалі українського дитячого музичного фольклору (інтегрована, початковий рівень навчання). Київ : ЦПР Святошинського району міста Києва, 2020. 70 с.

*Гавеля Олександра,
кандидат філософських наук, викладач кафедри культурології
Національного університету біоресурсів і природокористування України*

ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ТОЛЕРАНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ У ФІЛОСОФСЬКООСВІТНІЙ ПАРАДИГМІ

Актуальність питання формування толерантності особистості в філософськоосвітній парадигмі пов'язане з необхідністю вивчення процесу розвитку людини в соціокультурному та освітньому середовищі, вихованням високоморальної особистості. Дослідження цього питання передбачає розгляд толерантності як важливого компонента розвитку особистості та суспільства, що ґрунтується на принципах поваги, прийняття та розуміння різноманіття.

У 1995 році під час проведення конференції ЮНЕСКО Організацією Об'єднаних Націй було прийнято «Декларацію принципів толерантності». У першій статті цієї декларації зазначається, що толерантність означає повагу, прийняття і правильне розуміння багатого різноманіття культур нашого світу, наших форм самовираження і способів проявів людської індивідуальності. Їй сприяють знання, відкритість, спілкування та свобода думки, совісті і переконань. Толерантність - це гармонія в різноманітті. В Декларації толерантність тлумачиться як чеснота, яка робить можливим досягнення миру і сприяє заміні культури війни культурою світу. Толерантність - це обов'язок сприяти утвердженню прав людини, плюралізму (в тому числі культурного плюралізму), демократії, верховенства права [3].

У філософськоосвітній парадигмі гармонія в різноманітті виявляється як толерантне ставлення до людських відмінностей; вміння бачити індивідуальне в кожній людині; спостережливість і уважність до інших людей; вміння встановлювати стосунки на доброзичливій основі; здатність до проявів чуйності, взаємоповаги, людяності, терпимості і небайдужості, почуття взаємодопомоги та дружнього прийняття іншої людини, почуття відповідальності за свої вчинки; сформовані ціннісні установки, толерантне спілкування та навички толерантної поведінки.

Прояви толерантності можуть виявлятися у відмові від догматизму, що означає відмову від беззаперечного визнання загальновідомих істин, догм, або принципів, без попереднього їх критичного осмислення та розгляду. Також прояви толерантності можуть виявлятися у відмові від абсолютизації істини.

Абсолютна істина в філософії розглядається як знання, що повністю вичерпує предмет і не може бути спростоване подальшим розвитком пізнання, як щось незмінне, завершене та всеосяжне. Вона часто пов'язана з релігійними або метафізичними уявленнями про світ. Наприклад, вчення про вічну істину, що незмінна та не піддається людському розумінню. Абсолютизація істини може мати позитивні наслідки, забезпечуючи стабільність та віру у певні цінності.

Водночас це може призвести до догматизму, коли істина сприймається як щось остаточне і незмінне, що не потребує подальшого вивчення і обмежує критичне мислення людини.

Прояв толерантності в філософськоосвітній парадигмі - це, насамперед, знаходження балансу між абсолютною і відносною істиною, міцна віра у самостійно визнані особистістю цінності, визнання їх ролі у пізнанні та розвитку людства.

Академік В. Андрущенко виділяє три групи процесів світового рівня, найбільш актуальних для України, єдність яких змінює світогляд, ціннісний контекст епохи та спонукає до корінних змін в освіті. Перша група, пов'язана з глобалізацією світу й інформаційною революцією, а також розпадом останніх імперій, таких як СРСР, що зумовило необхідність відмови людства від тоталітаризму і авторитаризму, подолання зневаги особистості. Друга група охоплює процес утвердження ринкових відносин, демократичних форм управління і влади, що приводить до піднесення авторитету особистості та вимагає толерантної взаємодії народів у міжнародному просторі. Третя група реалій, що має враховуватися при формуванні новітньої парадигми освіти, зумовлена тим, що Україна утверджується в європейській і світовій цивілізації як така, що має власну ідентичність, національний характер і культуру, потребу у власних національних системах науки, освіти і виховання підростаючого покоління [1, 8].

Роль цінностей для суспільства полягає в тому, що вони встановлюють міру ладу і спільності цілей; виражають інваріантні аспекти соціального та загальнолюдського досвіду, який привласнюється індивідом; спрямовують функціонування соціальних груп на досягнення спільних цілей і тим самим надихають і спрямовують людей, надають значущості і смислу їхній суспільній діяльності, емоційну підтримку з боку інших людей, відчуття міцності і насиченості комунікативних стосунків із ними.

Під толерантністю О. Бабчук розуміє стійку властивість особистості, що проявляється в здатності розуміння, прийняття «іншого» із визнанням його прав на індивідуальність, у готовності активно взаємодіяти зі світом у позитивному напрямку [2, 17].

Відповідно до ст. 300 ЦК України фізична особа має право на індивідуальність. Фізична особа має право на збереження своєї національної, культурної, релігійної, мовної самобутності, а також право на вільний вибір форм та способів вияву своєї індивідуальності, якщо вони не заборонені законом та не суперечать моральним засадам суспільства.

Спираючись на здійснений нами аналіз поняття толерантності, можна стверджувати, що особливості сучасного полікультурного суспільства в Україні спонукають до необхідності побудови нової парадигми філософії освіти, яка була б спроможна створити можливість для вияву своєї індивідуальності кожної особистості, незалежно від її національності, віросповідання та інших особливостей, забезпечити свої права людини на гідне життя в гетерогенному суспі-

льстві, вміти бути ефективною в полікультурному просторі та сприяти розвитку світового прогресу.

Список використаних джерел

1. Андрущенко В.П. Основні методологічні принципи філософської рефлексії освіти. *Вища освіта України*. 2007. № 3. С. 5–8.
2. Бабчук О. Г. Толерантність в особистісному вимірі. *Наука і освіта*. 2012. № 6. С. 17–22.
3. Декларація принципів толерантності ЮНЕСКО; Декларація, Міжнародний документ від 16.11.1995. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_503.

Голосій Лена,
режисерка театру і кіно
(м. Варшава, Польща)

**ЗАЛИШАТИСЯ ЛЮДИНОЮ: КУЛЬТУРА, ДОСВІД І РЕМЕСЛО
ЯК ФОРМА ВИЖИВАННЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ**

Культура – це те, як ми бачимо світ і як ставимось одне до одного.

Це не тільки книжки, фільми чи музеї, а й те, як ми говоримо, слухаємо, пам'ятаємо. У складні часи вона допомагає не зламатися й залишитися людьми.

Для мене культура – це не лише мистецтво чи знання, а й спосіб мислити, відчувати, діяти. Це мій професійний досвід – як режисерки, яка шукає форму для змісту, перетворюючи досвід на сенс. Це мова, якою я взаємодію зі світом: через кадр, через історію, через присутність. Це щоденна звичка – бути уважною до деталей, чесною у виборі, не замикаючи біль у собі, а шукаючи для нього форму. А ще це спроба бути до себе і до інших чуйною.

Я працювала з кіно: втілювала ідеї, досліджувала теми, які відчувала, пробувала зрозуміти й переробити досвід – власний і спільний. Постійна внутрішня робота: спостерігати, помічати, шукати слова для складного. А потім почалася війна. Наче очікувана, але все одно така, що розбила звичну структуру часу й сенсів. Вона триває, як один затягнутий день. В якому доводиться перевіряти свої цінності не в теорії, а на практиці.

Витримати стало можливо лише завдяки чесним, прямим запитанням – до себе, до найближчих. А іноді до тіла. Це не якісь високі філософські рефлексії, а елементарне: чи тепло тобі з цим? чи холодно? І відповідь – це вже дія. Маленька, тиха, але чесна дія, яка й тримає тебе. Бо не дати собі зламатися – це і є щоденна практика культури.

Виникає відчуття приналежності: ти – частина живої культури, яка створюється просто зараз. Твоя присутність, твій вибір, твій голос – усе це формує нову мову, якою ми говоримо про втрати й витримку, про свободу. І ця мова – це опора. І це – спротив.

На самому початку активної фази війни, було відчуття, що кожна дія має

вагу – ніби можна зробити щось, що вплине, змінить хід подій, зупинить війну. Здавалося, що навіть коротка пауза чи зволікання коштує чогось життя. Ця напруга була тривалою і не давала спокою.

На той час було вже сім років, як жила у Польщі, щось тут вже знала, трохи вкорінилася, мала коло людей, з якими могла взаємодіяти. І це стало ресурсом. Я намагалася допомагати кожному, хто звертається, тікаючи від війни. Ми приймали людей, які залишали Україну. Ми шукали їм прихисток, підтримку, допомагали перекладали документи, винаймали житло. А коли Польща почала не витримувати напливу – шукали, куди можна відправити їх далі, туди, де їм зможуть допомогти.

Було розуміння, що це все важливо фіксувати. Але в той перший період на це не було ані сил, ані часу.

Польща, маючи свій власний досвід пережитих труднощів і війни, дуже швидко включилася в допомогу Україні. І робила це щедро – чи то житлом, чи то продуктами, чи просто часом і підтримкою. Мене вражало, як люди, яких я не знала, просто давали мені ключі від своїх домівок. Без зайвих запитів, просто по рекомендації знайомих. Це не просто допомога, це була довіра, яку ми дарували один одному в складний час.

Але я розумію, що багато хто також допомагав з відчуття власної безпеки. Польща знаходиться поруч із росією, і для неї це теж ризик – чи не буде вона наступною? Можливо, допомога частково була продиктована страхом. Тим не менше, це не зменшує величини цієї підтримки. Звичайно, були й ті, хто на чужій біді намагався заробити. Але це були поодинокі випадки. Здебільшого люди робили все можливе, іноді навіть неможливе. І тоді траплялися дива – несподівані, але реальні. Це була безперервна праця, де кожен робив свій внесок. І так було не лише в перші місяці війни, а й протягом усього часу. Є польські родини, які пройшли через випробування часом і досі продовжують допомагати.

Через три місяці після початку активної фази війни, я змогла взяти до рук камеру. Я почала створювати, почала знімати історії. Може, щоб не зламатися. А може щоб мати сили – допомагати. Новини ставали все страшнішими. Війна змушувала ставити запитання до себе: як зберегти себе, коли все навколо руйнується? Як не дати ненависті та страху себе поглинути? Як зберегти сили для того, щоб допомагати іншим, бо з відчуття ненависті особисто я діяти не могла.

Віднаходила сили в підтримці друзів, більшою мірою від спілкування онлайн. Співала. Дивувалася вмінню жартувати, навіть над найстрашнішим.

З цього всього, з мого життя в ті пів року виник документальний фільм “Поки йде війна”. Фільм склався з історій – про тих, хто тікав від війни, і про тих, хто допомагав. Це були дуже різні люди. Серед них – поляки з різним досвідом і поглядами, але з відчутною внутрішньою стійкістю, культурним стержнем. Їхня допомога була часто тихою, але рішучою. Хтось просто давав кімнату, хтось готував їжу, хтось – слухав. Історії цих зустрічей я й фіксувала – щоби краще зрозуміти, що з нами відбувається.

У фільмі немає фронтових кадрів, але війна присутня – в переживаннях героїв, у їхній внутрішній боротьбі, страхах, сумнівах, у тому, як кожен з них намагається втримати себе і продовжувати жити. Це була моя спроба показати, що війна впливає на різних рівнях, в тому числі на рівні душі. І що гідність – це те, що можна зберігати навіть у хаосі.

Театр “Рампа” у Варшаві на деякий час став простором для підтримки українських жінок і дітей. Спочатку – як імпровізований дитячий садок, згодом – як місце для занять, спільного дихання, розмов. Мене запросили як режисерку, разом зі мною працювали дві асистентки – українські акторки, які недавно приїхали, рятуючись від війни. Ми всі були в уразливному стані, тому особливо уважно ставилися до того, як працювати з емоціями. Ми намагалися працювати дуже делікатно – з пам’яттю, зі спогадами. Шукали спосіб, як дати емоціям проявитися через творчий образ, і водночас – не травмувати знову, не розбурхати біль, з яким ще не впоралися. Робили акторські вправи, які дозволяли повертатися в себе, заземлялись. Образи, які народжувалися під час акторських тренінгів, часто виявлялись несподівано глибокими. Інколи спогади раптово проривалися – хтось переставав говорити, комусь ставало важко дихати. У ці моменти ми просто зупинялися, поверталися до основ – дихання, підтримки, до простих вправ.

Кожна зустріч була іншою. Інколи це був – жарт, пісня, забава. Інколи – мовчання, чи сльози. Ми підтримували одна одну, не тиснули, були дуже уважні. Простір був м’який, живий. Ми вчилися довіряти всім, хто поряд й собі. Так повільно, поступово, йшло створення вистави. Так маленькими кроками, намагалися йти і тримати рівновагу. Не поспішати. Просто бути разом – і творити з того, що є.

Я збрала всі історії, які пролунали у спільному просторі, які були зафіксовані, на аудіо, на відео та на папері. Зібрані історії стали основою п’єси, яку написав польський драматург Марчін Бартніковський. Я адаптувала її для чотирьох акторок. Усі вони мали різний досвід, різні техніки акторські, різний досвід війни і травми. У однієї із них був трирічний син, який був потім з нами на всіх репетиціях.

Був створений акторський ансамбль з чотирьох дуже різних жінок, кожна з яких зі своїм характером, досвідом і мовою. Через ці характери – розповіли їх історії. Не лінійно, не в лоб. Через емоції, тіла, тексти, мовчання та знайдені разом образи. Вистава “Borderline” – не тільки про війну. Вона про жінку як таку. Про те, як тіло переживає, що виносить, як адаптується, як говорить тоді, коли важко говорити словами, про відтворення. На виставу приходили польські жінки, іноді декілька разів поспіль. Казали: “Це ж про нас, це дає сили”. І ще: “Ми краще почали себе розуміти”. Це було для нас несподівано, але дуже важливо. Коли те, що говоримо, чи розуміємо про себе – стає універсальним.

Паралельно з цим ми створили фундацію Creative Studios. Спочатку – базове: шукали житло для матерів з дітьми. Потім почали робити культурні ініці-

ативи. Так народився фестиваль процесів “Наважся мріяти”. Ми збирали всіх, хто хотів творити, ділитися, бути корисним через свою професію чи ідею. Часто саме в цьому створенні люди зцілювалися – поступово, м’яко. Просто тому, що з’являвся сенс, спільність та простір.

За два роки ми зняли квартири у Варшаві та Кракові для понад 20 сімей. І провели чотири фестивалі. Все швидко змінювалося і ми намагалися відчувати, діяти і змінювати формат.

Наш фокус згодом змістився на підлітків. Ми шукали мову, якою можна говорити про складне – через театр, візуальне мистецтво, танець, арт.

Ми співпрацювали з театром “Рампа”, Музеєм Варшавської Праги, Будинком культури Жолібож. На фестивалі ми привозили людей з прихистків і разом творили. З ранку до вечора на протязі тижня. І це було свято. Це був простір, де хотілося жити.

Ми створили ще одну виставу – цього разу в Драматичному театрі у Варшаві, в межах резиденції для українських мицкінь. Я працювала як режисерка відеоконтенту. Робили відкриті тренінги – приходили ті, хто хотів. У цих спільних пошуках народжувалась вистава. Вона відбувалась у скляному павільйоні просто на Площі Дефіляд – у самому центрі міста. Звук лунав на всю площу. Ми говорили вголос про війну, тоді, коли багато хто вже почав втомлюватись від цієї теми.

Це була спроба зрозуміти, знайти цікаву форму, для розповіді про війну. Не тільки для українців, але й для польського, європейського глядача. Щоб не відверталися. Щоб не з’являлось внутрішнє “я вже це знаю, вже втомився від цієї теми”. Це була така п’еса-колаж – рейтинг вистав, які не відбулися через війну. Кожна акторка розповідала про ту виставу, яку мала грати в Україні. І говорила так, наче вона все ж відбулася. А я допомагала їх історіям відео рядком, щоб посилити їхні історії образами.

Це було зроблено з гумором, з фарсом, іноді з відстороненням. Перед і після вистави ми показували мій фільм – 20 хвилин – вибрана хроніка першого року війни, це був не просто набір хроніки, а радше спроба показати, як усе це проходить через тебе особисто. Все це ми змогли зробити за один 2022 рік.

Зараз хочеться шукати відповідь на питання, як мистецтво протидіє війні. Про пошук мови, яка дозволяє вижити. Саме над цим ми зараз працюємо, створюючи фільм мок’юментарі з Наталією Даценко, акторкою, режисеркою, засновницею театру “Артбагаж” і співзасновницею Creative Studios.

Мистецтво творить простір, у якому можливо жити. І в якому хочеться залишитись.

Війна – це не лише руйнація, а й випробування особистості: її здатності залишатися людиною в нелюдських умовах. Через культуру ми формуємо мову для осмислення болю, травми, втрат – перетворюючи досвід виживання на досвід творення, через форму, яку можна, почути, прожити разом. Особистість, що живе в культурі, – не лише споживає мистецтво, а творить його.

В умовах війни людина стає живим простором, де щодня відбувається вну-

трішнє змагання: між страхом і довірою, ненавистю і солідарністю, руйнацією і творенням. Саме здатність до рефлексії, емпатії, спів дії – допомагають не лише зберегти себе, а й створити простір підтримки для інших. Культура в таких умовах – не прикраса, а спосіб буття.

Повномасштабна війна стала випробуванням не лише для країни, а й для кожної окремої особистості. Її щоденний досвід стає ґрунтом для нової культури – живої, практичної, заснованої на виборі: зберегти себе, допомогти іншим, бути поруч. Культура перестала бути фоном – вона стала інструментом виживання, полем взаємодії і навіть формою спротиву.

Кожен особистий вчинок – не мовчати, діяти, підтримати, творити – перетворюється на частину культурного опору. Особистість промовляє тілом, голосом, досвідом – і саме в цьому народжується нова мова. Мова, що незамкнена на болю, яка не лише фіксує травму, а й прокладає шлях до відновлення – через мистецтво, співтворчість, пам'ять і взаємну підтримку.

Те, що народжується сьогодні – у театрі, кіно, побуті, взаємодії – це вже не просто реакція на війну – це формування нового культурного коду.

І, можливо, саме культура є тією мовою, якою ми можемо говорити так, щоб це ставало не лише свідченням пережитого, а й способом творити реальність – світ, у якому хочеться жити.

Культура – не захищає, але тримає тебе зсередини, дозволяючи залишатися людиною навіть у найтемніші часи.

Список використаних джерел

1. "Поки триває війна". 52 хв., HD. Документальний. URL : <https://youtu.be/iNZNvmmENEo>.
2. "Хрущі над вишнями гудуть...", фільм мек'юментарі, у виробництві. URL: <https://youtu.be/VmKYhPetLp4?si=SOB84SxL192F0kw2>.
3. "Borderline" – документальна вистава, Театр Rampa, Варшава. URL: <https://youtu.be/ys7QgFvS7SM>.
4. "Топ-10 подій 2022 – Зникаючий рейтинг", Театрі Драми, Варшава. URL: <https://youtu.be/QiKkyW45ies>.

*Григоріаді Галина,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В ЕМІГРАЦІЇ: ВНЕСОК МИТЦІВ У ЗБЕРЕЖЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Бандура як символ національної ідентичності українців набула особливо-го значення в середовищі української діаспори, ставши не лише музичним інструментом, що апелює до збереження українських традицій та самоідентифікації, але й засобом культурного опору. В умовах вимушеного переселення українських громадян (зокрема й митців) за кордон, саме бандурне мистецтво ще

у ХХ столітті стало тим чинником, що згуртував українські діаспори у США, Канаді, Європі, Австралії і на сьогодні, зважаючи на міграційні процеси через російську агресію проти України, продовжує об'єднувати діаспори по всьому світу.

Історичні обставини ХХ століття, зокрема, війни та масові репресії, призвели до того, що багато бандуристів були змушені емігрувати. Радянський тоталітарний режим розцінював кобзарсько-бандурне мистецтво як небезпечне джерело національного духу та пам'яті про коріння української культури. Відтак, частина виконавців і педагогів опинилася на Заході Європи – у Німеччині, Австрії, а згодом у США та Канаді. Саме тут почала формуватися «нова хвиля» бандурного виконавства, яка водночас зберігала традицію та відкривала нові перспективи розвитку цього виду мистецтва [див.: 1].

Визначним діячем бандурного руху в еміграції став Василь Ємець – засновник першої професійної капели бандуристів у Києві, т.зв. «Кобзарського хору» (1918), який згодом емігрував до Європи та Америки. У 1920-х роках у Берліні та Празі він активно концертував, писав наукові праці та твори для бандури, відкрив бандурні школи, де навчалися десятки учнів, а також майстерню з виробництвом інструментів. Згодом, цю діяльність було продовжено у Канаді та США, що дозволяє констатувати значний внесок творчої діяльності В. Ємця у розвиток бандурного мистецтва в еміграції, що заклала підвалини його академізації в діаспорі [див.: 3].

Особливої уваги у контексті теми роботи заслуговує діяльність в еміграції Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка. Заснований у Києві у 1941 році, після Другої світової війни колектив переселився до США і став культурним осередком українського музичного життя. Капела у різні роки своєї діяльності під орудою художніж керівників І. Китастого, Г. Китастого, П. Потапенка, В. Колесника, О. Махлая та ін., підтримувала високий професійний рівень, здійснювала численні концертно-гастрольні тури, видавала платівки та ноти. Також важливою була поява аналогічних ансамблів у Канаді (зокрема, Канадська капела бандуристів), Австралії, Великій Британії, де зберігалася, передавалася й оновлювалися традиція гри на бандурі [2].

Треба зазначити, що бандурне виконавство в еміграції розвивалося у двох головних напрямках: інструментальному та вокально-інструментальному. Інструментальне виконання у діаспорі досягло високого рівня завдяки створенню нових технік гри, використанню удосконалених інструментів і адаптації класичного європейського репертуару. Особливо це проявилось в сольній творчості таких виконавців, як Григорій Китастиий, Григорій Назаренко, Юрій Мішалов, Віктор Мішалов та ін. Водночас, вокально-інструментальна традиція залишалася також актуальною. Обробки народних пісень, дум, історичних балад, канти, релігійні псалми і твори на слова українських поетів виконувалися у сольному та ансамблевому складі, зберігаючи тематику історичної пам'яті й культури,

релігійності та любові до Батьківщини. Відтак, поступово бандура з інструмента народного перетворилася на концертний інструмент.

Таким чином, бандурне виконавство в еміграції як інструментальної, так і вокально-інструментальної традиції не лише зберегло свої типові виконавські форми, але й активно професіоналізувалося як академічне мистецтво. Завдяки діяльності видатних митців, що створили освітні осередки та виконавські колективи, бандура в еміграції стала провідником української культури і на сьогодні також продовжує свою важливу місію – бути голосом української нації, навіть, далеко від рідної землі.

Список використаних джерел

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
2. Дутчак В. Капела бандуристів ім. Т. Шевченка – провідна мистецька одиниця українського зарубіжжя (до ювілею творчої діяльності). *Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей*. Київ–Івано-Франківськ, 2008. В. 2. С. 319–329.
3. Ємець Василь Костянтинович. *Українська музична енциклопедія*. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 55–56.

Долина Денис,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ НА ЗМІЦНЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ

«Громадянське суспільство» - це термін, який використовують соціологи для позначення масових добровільних організацій, що діють у демократичних суспільствах, як механізми, за допомогою яких громадяни здатні об'єднуватися у групи, зв'язані спільністю інтересів, і висловлювати свої політичні погляди (часто уникаючи традиційні політичні структури або чинячи на них прямий тиск).

В попередні часи громадянське суспільство фактично було підпорядковане державі, або грало другорядну, незначну роль у суспільному житті. Воно не мало вагомий організаційної основи, не мало конкретних об'єктів соціально-політичної ідентифікації. Численні громадські організації здебільшого представляли самі себе, були малочисленими, створювалися для отримання грантів, тобто самі були симулякрами. Дуже малий відсоток населення вважали себе членами громадських організацій.

За короткий історичний період Революції Гідності відбулись події, зміст, смисл та наслідки яких несуть у собі зерна якісно нової суспільної організації, державності і людських стосунків. Українці навчилися самоорганізовуватися, об'єднуватися і колективно діяти. Так зароджувалися паростки громадянського

суспільства нового типу. Учасники такого руху об'єднуються довкола спільних цінностей, а не постаті лідера.

За висловом польської дослідниці А. Матусяк Революція Гідності поклала початок виходу із мовчання, виходу із посттоталітарної травми, яка «пережита українським суспільством під впливом тоталітаризмів і її посттравматичні симптоми, що виявляються після розпаду Совецької імперії в низці наративів, дискурсів і політичних, економічних, господарчих, соціальних, культурних і психічних досвідів – належить, як і в інших країнах східного блоку, до центральних соціокультурних проблем і водночас є однією з найзаявничіших дослідницьких царин сучасного українознавства – вітчизняних та іноземних» [4, 20].

Дослідниця Л. Жужа у статті «Перетворення громадянського суспільства в Україні під впливом Революції гідності» доводить, що функції громадянського суспільства як політичного інституту, у загальному вигляді, полягають у «розширенні соціальної рівності та свободи, реструктуризації і демократизації інститутів держави. Громадянське суспільство передбачає громадськість (публіку), яка дебатуює, дискутує, критикує уряд і домагається того, щоб її думка була врахована при виробленні державної політики» [2, 42].

Представники громадських організацій стали відігравати важливі політичні функції перебудови держави, політичних інститутів держави у відповідності до європейських норм. Громадянське суспільство вступило у боротьбу за справжню демократію, боротьбу з симулякрами, підробкою демократії, за подолання корупції і встановлення справедливих економічних відносин без позаринкових, кримінальних та напівкримінальних елементів суспільно-економічних відносин, що отруювали політичну та господарську діяльність в державі у попередній історичний період.

Революція Гідності відкрила вікно можливостей для розвитку громадянського суспільства, що потужно заявило про себе на Майдані у вигляді численних громадських ініціатив і волонтерського руху на розбудову війська і захист держави, подальших процесів трансформації посттоталітарного суспільства в демократичне. Три місяці тисячі людей жили на площі столиці. Вільний час і їхня творча енергія спрямовувались у дієві товариства та цінні проекти. Майдан обріс громадськими ініціативами. Майданівські волонтери створили загальнодержавні волонтерські організації та благодійні фонди. Так, об'єднання дипломатів «Майдан закордонних справ» стало впливовим дорадчим майданчиком у царині міжнародних відносин. А майданна «Канцелярська сотня» складала докупи понищені документи із резиденції экс-президента, оцифрувала мільйони декларацій чиновників.

Революція гідності змінили статус громадянського суспільства в Україні, підвищила його роль, значно підвищила повагу та довіру громадян до структур громадянського суспільства.

Аналізуючи проблеми громадянського суспільства Л. Жужа наводить низку параметрів, за якими здійснювалася трансформація громадянського суспіль-

ства в ході Революції Гідності, зокрема такі:

- віртуальний стан громадянського суспільства трансформувався у реальний. Воно набуло якостей справжнього явища;
- громадянське суспільство набуло суб'єктності, тобто здатності до свідомого задоволення власних політичних потреб шляхом застосування політичної активності;
- із другорядної сфери суспільного життя, структури громадянського суспільства перетворились у важливий чинник життєдіяльності суспільства, набули великого загальнодержавного значення;
- із індиферентного ставлення до держави громадянське суспільство набуло статусу партнера держави у вирішенні важливих суспільних завдань;
- із незначної участі людей у конкретних справах громадянське суспільство перетворилось у масовий рух;
- змінилось недовірливе, зневажливе ставлення з боку населення до структур громадянського суспільства;
- значно збільшилися матеріально-фінансові ресурси громадянського суспільства;
- політична поведінка із ритуальної, такої, що пронизана брехнею, перетворилась у самовіддану, по справжньому патріотичну;
- політика, що раніше скидалась на театр, завдяки політичним трансформаціям, перетворилася у поле реальних, справжніх думок і почуттів;
- люди перед лицем загрози для існування країни, подолали політичні сили, що принижували гідність і замовчували правду, подолали подвійні стандарти та демагогію [2, с. 43].

Далі дослідниця стверджує, що «трансформації громадянського суспільства відбулися під впливом розгортання волонтерського руху на підтримку Революції гідності. Народ зрозумів, що у справжній демократичній країні громадяни повинні своїми руками формувати державу, у якій вони хочуть жити та розвиватися. Бездіяльність та пасивність, щодо творення державної політики залишилися в минулому» [2, 44].

Отже, в ході Революції гідності 2013–2024 років в Україні громадянське суспільство стало більш активним, набуло політичної суб'єктності, стало важливим чинником державотворення, партнером держави у вирішенні воєнних і соціальних проблем, здобуло повагу з боку населення України.

Список використаних джерел

1. Дацюк С. Постколоніальна еліта. URL: <http://www.ji-magazine.lviv.ua/2015/Datsyuk>.
2. Жужа Л. Перетворення громадянського суспільства в Україні під впливом Революції гідності. *International scientific journal (Міжнародний науковий журнал)* 2015, №.6. С. 41-45.
3. Кавилін О. Інституціоналізація політичної молоді в сучасній Україні. дис. канд. політ. наук. : 23.00.02. – політичні науки і процеси. Івано-Франківськ, 2016. 220 с.
4. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Львів : Піраміда, 2020. 308 с.

*Криворучко Аліна,
здобувачка Українського державного
університету імені Михайла Драгоманова*

БІЗНЕС-ІДЕЯ (БІЗНЕС-ПЛАН) РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

У статті на основі комплексного аналізу сучасних європейських стандартів бізнес-планування проведено порівняльний аналіз структури вітчизняного та зарубіжних стандартів, а також сформульовано сукупність принципів, базових процедур і вимог щодо практики формування бізнес-планів на українських підприємствах.

У сучасному світі, де глобалізація та євроінтеграція значно впливають на економічне середовище, українські підприємства стикаються з гострою проблемою підвищення конкурентоспроможності. Одним із ключових факторів успішного розвитку в цих умовах є гнучкість та швидкість прийняття управлінських рішень. Це може бути досягнуто шляхом стійкого стратегічного розвитку, що ґрунтується на чітко спланованому веденні бізнесу. Важливим інструментом для цього є планування бізнесу, а саме складання бізнес-плану.

У сучасному динамічному світі, де глобалізація та євроінтеграція стрімко змінюють економічний ландшафт, підвищення конкурентоспроможності українських підприємств стає ключовим завданням. Одним із потужних інструментів для досягнення цієї мети є бізнес-планування, яке дозволяє чітко окреслити стратегію розвитку, оптимізувати ресурси та ефективно реагувати на виклики зовнішнього середовища. Проблематика бізнес-планування широко висвітлюється в роботах зарубіжних та вітчизняних науковців. Авторитетні дослідники однозначно визнають важливість складання бізнес-планів для розробки чіткої стратегії підприємства та поширення цього методу управління серед українських підприємств. Вони підкреслюють:

1. Необхідність чіткої структури бізнес-плану, що охоплює всі ключові аспекти діяльності підприємства.
2. Використання сучасних методів аналізу для оцінки ринкової ситуації, конкурентного середовища та сильних і слабких сторін підприємства.
3. Регулярний перегляд та оновлення бізнес-плану відповідно до змін у зовнішньому та внутрішньому середовищі.

Основною метою дослідження є провести порівняльний аналіз європейських та вітчизняних методик розробки бізнес-планів. Адаптувати європейські методики до українських реалій та стану економіки. Виявити основні методологічні підходи та базові процедури процесу бізнес-планування в Україні.

У сучасному динамічному світі, де глобалізація та євроінтеграція стрімко змінюють економічний ландшафт, підвищення конкурентоспроможності українських підприємств стає ключовим завданням. Одним із потужних інструментів для досягнення цієї мети є бізнес-планування. Однак, в Україні застосування

бізнес-планування для вдосконалення та підвищення ефективності підприємства знаходиться на вкрай низькому рівні.

Основні причини низького рівня застосування бізнес-планування в Україні:

– пізній прихід бізнес-планування як ключового елементу управління підприємством;

– відсутність обов'язковості розроблення бізнес-плану українським законодавством;

– недостатня поінформованість українських підприємців про переваги бізнес-планування;

– нерозвинена культура ведення бізнесу, що ґрунтується на інтуїції, а не на чітко продуманій стратегії.

Наслідки низького рівня застосування бізнес-планування є низька конкурентоспроможність українських підприємств на вітчизняному та міжнародному ринках, високий рівень банкрутств серед українських компаній, складність отримання інвестицій для розвитку бізнесу.

Шляхи вирішення проблеми низького рівня застосування бізнес-планування можуть стати вдосконалення українського законодавства в сфері бізнес-планування, проведення активної інформаційно-просвітницької роботи серед українських підприємців, розробка та впровадження навчальних програм з бізнес-планування, надання державної підтримки українським підприємствам, які використовують бізнес-планування.

Міжнародні методики бізнес-планування:

– методика UNIDO (Організація Об'єднаних Націй із промислового розвитку);

– методика EBRD (Європейський банк реконструкції та розвитку);

– методика за стандартами KPMG.

1. Методика UNIDO (Організація Об'єднаних Націй із промислового розвитку) для країн, що розвиваються, відображає інтереси підприємця, що цілком відповідає головній меті організації. Розроблення бізнес-плану за стандартами UNIDO, як правило, включає такі завдання:

– здійснення досліджень ринків на основі відкритих джерел, експертних інтерв'ю, польових досліджень;

– збір відсутньої техніко-економічної інформації, що відповідає стадії розвитку бізнес-проєкту;

– виконання техніко-економічних розрахунків за проєктом за міжнародним стандартом UNIDO;

– моделювання схеми фінансування бізнес-проєкту;

– оптимізація параметрів бізнес-проєкту для підвищення його інвестиційної привабливості;

– оформлення документа “Бізнес-план” відповідно до загальноприйнятих вимог.

Структура самого бізнес-плану спрямована на розкриття та презентацію вигід запропонованої бізнес-ідеї. Детально описуються продукт або послуга, цільова аудиторія, аналіз конкурентоспроможності, розробляється маркетингова стратегія, організаційний, виробничий та фінансовий плани, спрямовані на реалізацію запропонованої бізнес-ідеї. При цьому як внутрішня оцінка підприємства приводиться тільки досвід підприємницької діяльності.

1. Методика EBRD (Європейський банк реконструкції та розвитку). Оскільки Європейський банк реконструкції та розвитку є фінансовою організацією, то в методиці складання бізнес-плану захищаються передусім інтереси кредиторів. Згідно з цією методикою, необхідно досить детально описати функціонування самого бізнесу, привести основних постачальників, описати систему збуту, систему корпоративного управління, зазначити обсяги реалізації, а також кредитну історію та поточні фінансові результати. При цьому сама ідея проєкту розкрита поверхово. Таким чином, на основі розробленого бізнес-плану за методикою ЄБРР фінансові організації, інвестори, зможуть оцінити ризики надання кредиту даній компанії та його повернення у разі не реалізації проєкту.

2. Методика KPMG (Klynveld Peat Marwick Goerdeler) – це міжнародна мережа компаній, що надає професійні послуги в сфері аудиту, податкового консультування, консалтингу та юридичних послуг. Методика складання бізнес-плану за стандартами KPMG ґрунтується на багаторічному досвіді роботи компанії та міжнародних кращих практиках. Ця методика допомагає підприємцям чітко сформулювати свої цілі, оцінити ризики та можливості, розробити ефективну стратегію розвитку та обґрунтувати інвестиційні рішення.

До національних методологій розробки бізнес-планів, спрямованих на уніфікацію та популяризацію процесів і процедур розробки бізнес-планів, належать “Методичні рекомендації з розроблення бізнес-плану підприємств” (МЕРТ). Вимоги до бізнес-планів та рекомендації щодо їх підготовки розроблені Українським фондом підтримки підприємництва, а також стандарти BFM Group, української інвестиційно-проєктної компанії.

Структура бізнес-плану може варіюватися залежно від типу підприємства, цілей, завдань і, що важливо, стандартів складання подібних документів. Стандарт бізнес-плану – це певна схема, рекомендації, вимоги, структура, набір правил, яких обов’язково потрібно дотримуватися, щоб представлений бізнес-план давав повне уявлення про проєкт. Тобто, щоб досягти мети, бізнес-план повинен бути складений за певним “шаблоном”. Структура бізнес-плану, уніфікована відповідно до європейських і вітчизняних стандартів, узагальнено представлена в табл. 1. Із цієї таблиці можна зробити висновок, що в основі всіх представлених зарубіжних та вітчизняних методик покладено декілька основних складників: резюме, інформація про підприємство, маркетингові дослідження, виробнича діяльність, екологічна оцінка, фінанси, фактори ризику і додатки. Але дані розділи мають різний рівень деталізації та різну кількість необхідних планових розрахунків.

Таблиця 1

**Структура бізнес-плану, уніфікована
відповідно до європейських і вітчизняних стандартів**

<i>Методичні підходи</i>	<i>Основні розділи бізнес-плану</i>
Міжнародний стандарт складання бізнес-плану ЮНІДО – Організації Об’єднаних Націй із промислового розвитку	1. Резюме. 2. Опис галузі та компанії. 3. Опис послуг (товарів). 4. Продажі і маркетинг. 5. План виробництва. 6. Організаційний план. 7. Фінансовий план. 8. Оцінка ефективності проекту. 9. Гарантії та ризики компанії. 10. Додатки.
Міжнародний стандарт розроблення бізнес-плану ЄБРР – Європейський банк реконструкції та розвитку – міжнародна фінансова організація, потужний інвестор, має тісні зв’язки з державними інститутами, здійснює технічну підтримку проектів, відрізняється своїм акцентуванням на фінансовому розділі – більше уваги приділяється обліку кредитних коштів, SWOT-аналізу тощо	1. Меморандум про конфіденційність. 2. Резюме. 3. Підприємство. 3.1. Опис поточної діяльності. 3.2. Власники, керівний персонал, працівники підприємства. 3.3. Поточна діяльність. 3.4. Фінансовий стан. 4. Проект. 4.1. Загальна інформація про проект. 4.2. Інвестиційний план проекту. 4.3. Аналіз ринку, конкурентоспроможність. 4.4. Опис виробничого процесу. 4.5. Фінансовий план. 4.6. Екологічна оцінка. 5. Фінансування. 5.1. Графіки отримання та погашення кредитних коштів. 5.2. Застава і гарантії повернення займу, обладнання та роботи, які будуть фінансуватися за рахунок кредитних коштів. 5.4. Ризики та заходи щодо їх зниження. 6. Додатки.
Міжнародний стандарт TACIS – технічна допомога Співдружності Незалежних Держав – програми, розробленої ЄС для країн СНД для надання технічної допомоги, для розвитку міцних економічних і політичних зв’язків між країнами СНД та Західною Європою, надання допомоги у веденні та організації бізнесу; відрізняється від стандартної структури та може використовуватися як орієнтир під час розроблення бізнес плану	1. Сторінка, присвячена регламентуванню авторських прав на даний документ. 2. Система управління бізнесом. 3. Опис кадрового ланцюжка. 4. Процес узгодження і прийняття рішень. 5. Опис керівного складу з послужним списком.
Методичні рекомендації з розроблення бізнес-планів (МЕРТ) – Міністерство економічного розвитку і торгівлі України (узагальнююча світова та вітчизняна методика) – методична допомога підприємствам під час складання річних та довгострокових планів їх розвитку на основі інвестицій	Резюме. 1. Характеристика підприємства. 2. Характеристика продукції (послуг), що виробляється підприємством. 3. Дослідження та аналіз ринків збуту продукції (послуг). 4. Характеристика конкурентного середовища та конкурентні переваги. 5. План маркетингової діяльності. 6. План виробничої діяльності підприємства. 7. Організаційний план. 8. План охорони навколишнього середовища. 9. Фінансовий план та програма інвестицій. 10. Аналіз потенційних ризиків. 11. Бюджетна та економічна ефективність інвестиційного бізнес-плану. 12. Соціально-економічні наслідки реалізації інвестиційного бізнес-плану.

Наведені стандарти бізнес-планів загалом близькі до стандартної загально-прийнятої структури бізнес-плану, при цьому слід ураховувати, що єдиних універсальних стандартів у принципі не існує, оскільки цілі і методи ведення бізнесу істотно розрізняються.

На підставі комплексного аналізу та проведеної порівняльної характеристики методик розроблення бізнес-плану можна визначити типову структуру бізнес-плану (табл. 2).

Таблиця 2

Типова структура бізнес-плану

<i>Розділи</i>	<i>Короткий опис</i>
Титульний лист	Містить назву проекту, найменування компанії-замовника, терміни реалізації та період розрахунку показників проекту, контактну інформацію
Резюме	Визначає сутність, цілі та завдання інвестиційного проекту, обсяг інвестицій, інтегральні показники економічної ефективності проекту
Опис галузі (цивільного ринку)	У розділі дається загальна характеристика ситуації, що складається в галузі (на цільовому ринку), де буде реалізовуватися проект
Опис продукції	Надається загальна техніко-економічна і споживча характеристика продукції, що випускається (планується до випуску)
Аналіз ринку та конкурентів	Містить аналіз ринку, перспективи розвитку ринку, вподобань споживачів, конкурентів
План маркетингу	У розгорнутому вигляді представляється маркетингова стратегія компанії під час реалізації проекту та розробляються заходи з її реалізації, тобто товарна, цінова, збутова політика та політика просування
План виробництва	Дається детальна характеристика і вимоги до організації процесу виробництва, план виробництва, постійні та змінні витрати, план по персоналу
Організаційний план	Включає характеристику організаційної структури підприємства, перетворень і можливостей, опис нормативно-правової бази, організації управління реалізацією проекту
Фінансовий план	Містить фінансові та економічні розрахунки й обґрунтування за проектом, включаючи розроблення калькуляції собівартості та ціни, графік безбитковості, план доходів та витрат, звіт про прибуток, податкові та інші виплати, план грошових надходжень і виплат, бухгалтерський баланс підприємства
Стратегія фінансування	Містить розрахунки показників ефективності інвестицій, серед яких чиста приведена вартість, внутрішня норма рентабельності, приведена окупність та приведена прибутковість проекту
Аналіз ринків, чутливості та стійкості проекту	Містить аналіз можливих ризиків під час реалізації проекту, вказуються результати аналізу чутливості та стійкості проекту, наводяться заходи з мінімізації ризиків
Додатки	Додаток містить необхідні супровідні документи -- опис і фото продукції, необхідну документацію (копії ліцензій, сертифікатів, дозволів, актів), проектно-кошторисну документацію та ін.

Отже, у типовій структурі бізнес-плану можна виділити 10 розділів, кожний з яких має свої цільове призначення та специфіку. Слід зазначити, що склад, структура та обсяг бізнес-плану визначаються специфікою діяльності, розміром підприємства та метою його розроблення. На структуру бізнес-плану впливають також розміри цільового ринку збуту, наявність конкурентів та перспективи розвитку підприємства.

Призначення бізнес-плану полягає у тому, що він допомагає підприємству реально оцінити ідею, втілити її у відповідну документацію, обґрунтувати ефективність та виявити сильні й слабкі сторони проєкту, залучити необхідні фінансові ресурси та керувати процесом його реалізації.

Якісний бізнес-план дасть змогу розв'язати чимало завдань, основними серед яких є такі:

- 1) обґрунтування економічної доцільності нових напрямів розвитку;
- 2) розрахунок очікуваних фінансових результатів діяльності, насамперед обсягів продажу, прибутку, доходів та капіталу;
- 3) визначення джерел фінансування обраної стратегії, тобто способів концентрації фінансових ресурсів;
- 4) підбір працівників, спроможних реалізувати такий план.

Основною метою розроблення бізнес-плану з урахуванням європейських та світових стандартів є планування фінансової та техніко-технологічної діяльності підприємства на найближчі і віддалені періоди відповідно до потреб ринку і можливостей отримання необхідних ресурсів.

Висновки з цього дослідження. Таким чином, вітчизняна методика та методологія розроблення бізнес-плану багато в чому спирається на зарубіжний досвід, зокрема “Методика розроблення бізнес-плану підприємства” та “Методика розроблення бізнес-плану інвестиційного проєкту” повністю ґрунтуються на методиці розроблення бізнес-плану ЮНІДО, на цій же методиці базується й європейська методика ЄБРР, тобто можна сказати, що у цілому методологія розроблення бізнес-плану в ЄС та в Україні багато в чому схожа, але нам необхідно закріпити дану методику законодавчо і зробити бізнес-план обов'язковим під час створення підприємств. У подальшому це зможе зменшити частку неприбуткових, збанкрутілих підприємств і підвищити ефективність наявних та приведе український бізнес на новий, більш високий рівень розвитку.

Висновки. У публікації проведено комплексний аналіз сучасних європейських стандартів бізнес-планування та порівняльний аналіз структури вітчизняного та зарубіжних стандартів. Визначено, що основними міжнародними методиками бізнес-планування є методики UNIDO, EBRD та KPMG, а серед вітчизняних – методичні рекомендації МЕРТ та стандарти BFM Group.

Порівняльний аналіз показав, що в основі всіх представлених методик лежать декілька основних складових: резюме, інформація про підприємство, маркетингові дослідження, виробнича діяльність, екологічна оцінка, фінанси, фактори ризику і додатки. Однак ці розділи мають різний рівень деталізації та кіль-

кість необхідних планових розрахунків.

На основі проведеного аналізу визначено типову структуру бізнес-плану, яка складається з 10 розділів, кожен з яких має своє цільове призначення та специфіку. Підкреслено, що склад, структура та обсяг бізнес-плану визначаються специфікою діяльності, розміром підприємства та метою його розроблення.

Встановлено, що вітчизняна методика та методологія розроблення бізнес-плану багато в чому спирається на зарубіжний досвід, особливо на методику UNIDO. Відзначено необхідність законодавчого закріплення методики розробки бізнес-планів в Україні та зробити його обов'язковим при створенні підприємств. Це дозволить зменшити частку неприбуткових, збанкрутілих підприємств, підвищити ефективність існуючих та вивести український бізнес на новий рівень розвитку.

Список використаних джерел

1. Данік Н. В. Бізнес-планування як інструмент здійснення фінансового менеджменту в сучасних умовах розвитку України. Глобальні та національні проблеми економіки. URL : <http://global-national.in.ua/archive/1-2014/16.pdf>
2. Чичун В. А., Паламарчук В. Д. Бізнес-планування як фактор успішної підприємницької діяльності. *Соціум. Наука. Культура*. 2015. № 2. С. 15-19.
3. Методичні рекомендації з розроблення бізнес-плану підприємств : Наказ Міністерства економіки України від 06.09.2006 № 290. URL : <http://zakon.nau.ua/doc/?code=v0290665-06>
4. Методичні рекомендації з розроблення бізнес-планів інвестиційних проектів : Наказ Державного агентства України з інвестицій та розвитку від 31.08.2010 № 73. URL : <http://zakon.nau.ua/doc/?uid=1041.39798.0>
5. Прохорова Т. П., Притиченко Т. І. Маркетингове обґрунтування бізнес-плану підприємства. *Вісник НТУ "ХПІ". Серія : Актуальні проблеми управління та фінансово-господарської діяльності підприємства*. 2013. № 52 (1025). С. 121-125.
6. Бекетова О. Н., Найдьонов В. І. Бізнес-планування: конспект лекцій. URL : <http://econ.me.pn/biznes-planirovanie-konspekt.html>
7. Лаврів Л. А. Бізнес-планування у діяльності організації : базові процедури та основні методичні підходи. *Інноваційна економіка*. 2013. № 10 (48). С. 104-111.
8. Барроу К., Барроу П., Браун Р. Бізнес-план : практ. посіб. 4-ге вид. Київ : Т-во "Знання", КОО, 2005. 434 с.

Литвин Олександр,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КНЯЗЬ ВАСИЛЬ-КОСТЯНТИН ОСТРОЗЬКИЙ У ВЗАЄМОСТОСУНКАХ З МОЛДАВІЄЮ

Упродовж останніх років зростає зацікавленість в українському суспільстві до історичних постатей, які виборювали Українську державність у минулі часи. Серед них на чільному місці знаходиться визначний представник княжого роду Острозьких Василь-Костянтин Острозький (1526–1608).

У цьому дослідженні ми поставили за мету висвітлити взаємостосунки князя Острозького з Молдавією. По-перше, Молдавія була країною, сусідньою з володіннями Острозького. По-друге Молдова була для українців, що тоді перебували у складі Великого князівства Литовського і Руського та Речі Посполитої, «єдиновірною» країною. Тому взаємостосунки з Молдавією і молдавськими господарями (так іменували володарів молдавської держави) не могли бути поза увагою князя.

Перше документальне свідчення про зацікавлення князя В.-К. Острозького молдавськими справами містить його листування від 1551 року із Жигимонтом II Августом (1548–1572), королем польським, першим монархом Речі Посполитої. Князь Острозький, на той час молодий володимирський староста, повідомляв короля про можливий спільний напад волоцького воєводи Стефаніци і білгородського санджака Ілляша на територію Великого князівства Литовського. Превентивний набіг татари вчинили на Брацлав. Жигимонт II Август запропонував Острозькому вжити заходів для оборони території його урядування та регулярно і вчасно повідомляти про подібні напади [5, с. 593]. Втім, це ще не були «молдавські справи», оскільки мова йшла не по внутрішні проблеми Молдавії, а лише про військову сутичку на руських землях.

Вперше князя В.-К. Острозького втягнули у «чисто молдавські справи» в 1563 році. Молдавський господар Іоан II Яків Гераклід попросив руки доньки Острозького, тоді київського воєводи й отримав відмову. Вдруге, 1570 року, коли молдавський господар Богдан IV Лапушанин, підтримуваний польським двором, просив руки доньки князя за посередництвом короля Жигимонта II Августа. З невідомих причин князь Острозький відмовив молдавському господарю. На думку дослідника В. Уляновського «ймовірно, йшлося про можливість втягнення князя Острозького в клубок інтересів султана, імператора, короля та різних груп молдавської знаті. Саме до цього Острозький не був готовий і не мав жодних власних інтересів у цій програтій політичній грі» [5, с. 594].

Але якщо родинні зв'язки з молдавськими правителями Острозького не цікавили, то загалом політичні рухи в Молдавії не могли не викликати явного інтересу київського воєводи. У внутрішньополітичні справи Молдавії він мусив таємно втягуватися, оскільки ця країна була своєрідним «буфером» між європейськими державами і Високою Портою.

Навесні 1574 року Острозький надавав негласну військову допомогу молдавському господарю Івонії (Іоан III Лютий), одночасно підтримуючи стосунки зі скинутим господарем Богданком, про що свідчить чергова поява чуток стосовно можливості шлюбу екс-господаря з донькою київського воєводи [5, с. 596].

Молдавські справи знову стали актуальними для князя Острозького в 1594–1595 рр. у зв'язку з участю в них українських козаків. 24 грудня 1594 року київський воєвода писав Кшиштофу Радзивілу, що козаки за три дні спустошили Молдавію, спалили чимало міст, у тому числі Ясси, й перемістилися під Бар. Тим часом у самій Молдавії сталися події, які призвели до великого

конфлікту з Портою. 9 лютого Острозький повідомляв короля, що 12 тис. козаків готові виступити на допомогу Молдавії та Валахії проти турків, але з Бара вони попрямували на Брацлав та Вінницю, і двохтисячне королівське військо не зможе з ними справитися, а це означає, що Річ Посполиту очікує водночас зовнішня (з Туреччиною) та внутрішня (з козаками) війна. 21 лютого сам гетьман Григорій Лобода повідомляв Острозького про перемогу над татарами молдавського війська та втечу хана, гетьман просив покровительства князя у подальших діях козаків. На початку березня князь Острозький констатував у листі до Радзивіла, що Лобода з козацьким військом пішов до Молдавії, але від нього відколовся Наливайко з тисячею козаків і захопив маєток Острозького Остропіль [4, с. 132–134].

В історіографії традиційною є точка зору, що В.-К. Острозький упродовж 1595–1600 років мав таємні зв'язки з молдавським господарем Міхаєм Вітязулом (Хоробрим), котрий намагався стати лідером наддунайських територій, вивівши їх з-під польських впливів. Про взаємини й можливі спільні плани господаря Міхая та князя Острозького стосовно завоювання Молдавії доносили імператорському двору в 1598 р. численні агенти імператора при дворі Міхая (вказувалося, зокрема, ніби Острозький зобов'язувався виставити 40–60 тис. козаків) [2, с. 84].

Разом з тим, польський дослідник Томаш Кемпа вважає, що ця інформація не відображала реальних намірів князя В.-К. Острозького. Дослідник стверджує, що молдавський господар спеціально «створив» таку інформацію для австрійського двору, аби довести потужність своїх зв'язків та міжнародний авторитет, і це допомогло йому укласти з імператором угоду про визнання прав Міхая на волоський престол та отримати військову допомогу для боротьби за Молдавію [1, с. 223].

Втім, сам Т. Кемпа наводить інформацію з листа князя Острозького до канцлера Речі Посполитої Я. Замойського від 22 вересня 1598 року про перебування в Острозі волоських послів, які ночували у його резиденції. Острозький виправдовувався перед канцлером, що з послами не вів жодних політичних розмов, лише прийняв їх на ніч [1, с. 219]. Ця обставина робить не такими вже вигаданими контакти Острозького з Міхаєм у складний для нього час.

Князь Острозький мав також контакти з молдавськими владиками, особливо після Берестейської унії та втрати легітимного православного єпископату. Саме до Молдавії князь посилав ставлеників на священство задля висвяти, отримання мира, церковного вина тощо.

Слід відзначити, що були також деякі торговельно-економічні контакти між володіннями князів Острозьких та Молдавією, зокрема закупівля в Молдавії коней та волів, горіхів, вина та іншої необхідної в княжому побуті продукції.

Таким чином, можемо зробити висновок, що доволі тісними та частими були лише контакти князя В.-К. Острозького з молдавськими господарями та претендентами на владу, але коригувалися вони позицією цих осіб щодо Туреч-

чини й Польщі, оскільки сам князь завжди мав антитурецьке налаштування. В міжнародній політичній діяльності князя В.-К. Острозького Молдавія посідала другорядне місце, оскільки значних стратегічних інтересів (ні економічних, ні політичних, ні навіть релігійних) він в Молдавії не мав.

Список використаних джерел

1. Kempa T. Konstanty-Wasil Ostrogski (ok. 1524/1525-1608) wojewoda kijowski marszalek ziemi wolynskiej. Torun: Wydawnictwo Uniwersytetu M. Kopernika, 1997. 228 s.
2. Maxim M. Noi documente turcesti privind Tărilor Române si înalta Poartă (1526–1602). Brăila, 2008.
3. Кралюк Я., Хаврук П. Князі Острозькі. Х. : Фоліо, 2012. 126 с.
4. Леп'явко С. Козацькі війни кінця XVI ст. в Україні. Чернігів, 1996.
5. Уляновський В. Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет в галереї предків та нащадків. К. : ВД «Простір», 2012. 1370 с.

Мельник Ігор,

*доктор філософії з державного управління,
заступник начальника відділу утвердження національної та громадянської іде-
нтичності ДУ «Всеукраїнський молодіжний центр»
Міністерства молоді та спорту України,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВІЙНА РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ СОЛІДАРНОСТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ

Війна Росії проти України, розпочата у 2014 році та особливо інтенсифікована після повномасштабного вторгнення у лютому 2022 року, стала потужним чинником трансформації громадянської та національної ідентичності українців. Якщо до 2014 року в суспільстві спостерігалася відносна поляризація ідентифікаційних моделей - між регіональною, мовною та політичною приналежністю, то війна актуалізувала процес консолідації навколо ідей незалежності, суверенності, свободи та гідності.

Повномасштабне російське вторгнення 2022 року стало надзвичайно потужним каталізатором для глибинних трансформацій української громадянської солідарності, ціннісних орієнтирів та національної ідентичності. Ці зміни мають як соціально-психологічний вимір, що має прояв у згуртованості у спільному спротиві, так і символічно-культурний – це насамперед, оновлені наративи та символи, що посилюють спільне почуття єдності нації.

Соціологічні дані підтверджують, що відчуття солідарності на рівні повсякдення значно посилилося: стан колективного добробуту погіршився, але громадська активність, така, як волонтерство, територіальна оборона, культурна

підтримка та ін. подекуди зросла у понад два рази (дані на березень 2022 порівняно з березнем 2021) [2, 79].

На рівні самоідентифікації ключовою стала категорія «громадянин України», яка домінує над етнічною або мовною приналежністю. За даними станом на серпень 2022 р. 94 % опитаних визначали себе саме як громадяни України, тоді як цей показник раніше був помітно нижчим [3].

Водночас, на думку німецької дослідниці Ю.Курнішової, спостерігається відчайдушне дистанціювання від росії на всіх рівнях: образ «братнього народу» безповоротно втратив популярність, а ставлення до росії стало радикально негативним - рівень недовіри до російської держави й суспільства зріс до 90 % і більше [5, 85].

Ще одним знаковим чинником трансформування ідентичності під впливом війни стала культурна деколонізація, що набрала більших обертів. Видимими знаками зміни є перейменування вулиць, демонтаж пам'ятників, ухвалення законів про деколонізацію й дерусифікацію (наприклад, Закон України «Про заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів» від 2023 року) [1].

Також трансформуються культурно-історичні наративи: сегменти, які колись вважалися маргінальними, як-от УПА, тепер набувають статусу героїчних символів боротьби за незалежність, а їх підтримка зросла з приблизно 32 % у 2017 до 69 % у 2022 році [4].

Нарешті, війна за ідентичність сприймається як війна не лише з військовим компонентом, а й із символами, наративами, культурною пам'яттю: оскільки агресор прагне поглинути українську ідентичність як історичну, культурну й політичну категорії [6, 79].

Війна, розв'язана росією проти України, стала періодом мобілізації не лише ресурсів, але й сенсів – власне, фундаментальних культурних, громадянських і ціннісних. У результаті національна ідентичність трансформувалася: перевага надається не етнічним або мовним маркерам, а громадянським принципам, солідарності й захисту територіальної цілісності. Категорії «українець» і «громадянин України» нарешті збіглися, надаючи нову основу для самоусвідомлення й громадянської об'єднаності.

Перехід до україномовного середовища стає не просто мовною практикою, а політичним жестом, актом геокультурного спротиву. Нові символи, такі, як декомунізований простір, оновлена топоніміка, меморіали – все це стає ресурсом культурної легітимації ідентичності. Історико-культурні наративи перебудовуються: герої УПА та інші фігури української історії стають новими пунктами консенсусу. Ці трансформації демонструють, що війна - це не лише військове зіткнення, а й культурна війна, війна за сенси та ідентичність. Таким чином вже четвертий рік поспіль Україна протистоїть російській агресії, утверджуючи свою автономію не лише політичну, а й культурну.

На сьогодні трансформація громадянської солідарності та ідентичності в Україні набуває двох ключових напрямів:

1. *Інституціоналізація* – закріплення нових практик взаємодії з правовими, політичними та культурними інститутами;

2. *Культурна артикуляція* – передбачає формування нового нарративу України як країни опору, свободи та суб'єкта європейського майбутнього.

Слід також зазначити, що громадянська солідарність проявилася у нових формах горизонтальної самоорганізації суспільства: від волонтерських рухів і територіальної оборони до культурних і освітніх ініціатив, спрямованих на підтримку військових та постраждалих. Саме ці практики стали основою нового типу громадянської відповідальності, де індивідуальне та колективне переплітаються у спільному досвіді спротиву.

Таким чином, війна росії проти України парадоксальним чином стала каталізатором для зміцнення української нації: вона актуалізувала відчуття колективної єдності, сприяла переосмисленню культурних символів та цінностей і сформувала новий тип громадянської ідентичності, що ґрунтується на ідеї свободи, солідарності та відповідальності.

Значно змінилася і структура національної ідентичності. По-перше, вона перестала визначатися переважно мовно-культурними параметрами, набувши ознак політичної та ціннісної ідентичності, тобто належності до спільноти, що поділяє демократичні, європейські та гуманістичні принципи. По-друге, війна актуалізувала символічний вимір культури пам'яті: постаті героїв, меморіальні практики, військові символи й навіть мова стали основними маркерами нової ідентичності.

Список використаних джерел

1. Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії. Закон України від 21 березня 2023 року № 3005-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text> (дата звернення: травень 2025).

2. Степико, М. Трансформації ідентичності громадян України в час російської агресії. *Стратегічна панорама*. 2023. №(2). С. 76-84. <https://doi.org/10.53679/2616-9460.2.2022.07>

3. Frizell J., Muliavka V. Obinger H., Schmitt C. War, solidarity and welfare attitudes: Survey evidence from the war in Ukraine. *Journal of European Public Policy*. 2025. <https://doi.org/10.1080/13501763.2025.2463640>. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13501763.2025.2463640#abstract> (дата звернення: травень 2025).

4. Kulyk V. Ukrainian Identity in Time of War: More Salient and Radical. IWMpost 131: Migration, Displacement, and Governance. URL: <https://www.iwm.at/publication/iwmpost-article/ukrainian-identity-in-time-of-war-more-salient-and-radical> (дата звернення: травень 2025).

5. Kurnyshova Yu. Ukraine at War: Resilience and Normative Agency. *Central European Journal of International and Security Studies*. 2023. Volume 17. Issue 2 - Special Issue. Pp. 80-110. DOI: <https://doi.org/10.51870/UXXZ5757>

6. Mishalova O., Hordiichuk O., Sokolovskyi O. Russia's War in Ukraine as a "War for Identity" and Appropriation of Cultural Tradition. *Ethics in Progress*. 2024. Vol. 15 No. 1. Pp. 73-94 <https://doi.org/10.14746/eip.2024.1.4>

*Оверчук Христина,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МИКОЛА ЛИСЕНКО ЯК ТВОРЕЦЬ НАЦІОНАЛЬНИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Дослідження феномену української вокальної школи на початку ХХ століття ознаменувало завершення важливого етапу становлення української музики та формування національної композиторської традиції. Протягом десятиліть музикознавці вивчали різноманітні аспекти вокального мистецтва, зокрема, становлення й розвиток української вокальної педагогіки, виконавства, фізіологічних та психологічних основ співу, вокального процесу та постановки голосу.

Однією з найвизначніших постатей, що заклали засади вітчизняної вокальної школи, був Микола Лисенко. Його багатогранна діяльність – композиторська, виконавська, педагогічна, культурно-організаційна, стала потужним поштовхом до формування національного вокального стилю, заснованого на поєднанні академічних традицій із глибокими інтонаційними пластами української народної пісні.

У 1904 році композитор відкрив Музично-драматичну школу, у якій викладали провідні на той час вокалісти: М. Зотова, Є. Конча, О. Мишуга та інші. Дбаючи про інтереси становлення національної школи, М. Лисенко прагнув залучити викладачів, які розуміли природу української мови й традиції, були носіями національного виконавського досвіду. Його школа стала новою альтернативою існуючим навчальним закладам, які не ставили собі за мету розвиток української музичної культури. Згодом ця школа була реорганізована в Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1918 р.), а пізніше – об'єднана з Київською консерваторією (1928 р.). Вона стала першим українським освітнім осередком, що надавав перевагу українській мові, фольклору, національному репертуару, що стало основоположним чинником формування вокальної традиції.

Особливої уваги заслуговують організаційні та педагогічні принципи, які заклав М. Лисенко. Педагогічна діяльність М. Лисенка була спрямована на формування національної школи співу, відмінної від західноєвропейських зразків, що домінували у професійній музичній освіті того часу. Його підхід базувався на переконанні, що лише вкоріненість у власній традиції дозволяє створити справді самобутню школу виконавства. На відміну від імперських закладів, діяльність яких була спрямована на уніфікацію культурного простору, школа М. Лисенка розвивалася як інституція, де кожен елемент (від репертуару до мови викладання) був націлений на підкреслення української ідентичності. Вже у 1908 році композитор писав: «Школа моя має чималий попит у широкого загалу міського і провінційного. Особливо класи співу трьох професорів: Зотової,

Муравйової та Мишуги... Вже з моєї школи чимало співаків, особливо співачок, мають ангажементи в театрах...» [5, 413].

Відмітимо, що значну роль у становленні методики української вокальної педагогіки відіграв саме Олександр Мишуга – співак світового рівня, який за запрошенням Лисенка долучився до викладання у школі. Його науково обґрунтована методика спиралася на знаннях фонетики, акустики, фізіології голосового апарату. Навчаючи учнів правилам звукоутворення, він започаткував українську систему підготовки співаків, виводячи її з рівня емпіричного досвіду на шлях наукової осмисленості. Особливо важливо, що О. Мишуга проводив лекції та публічні виступи українською мовою. Марія Гребінецька згадувала: «Сучасне молоде покоління не може собі навіть уявити, якою це було великою подією в той час, коли під час публічного співу він говорив українською про теорію співу, а його учні демонстрували просто блискучу техніку та обробку звуку» [6, 208].

Продовжуючи характеристику засад вокальної школи М. Лисенка, треба зазначити, що він як виконавець і концертмейстер працював з багатьма українськими співаками, поширюючи народну пісенність в академічному мистецтві. Мелодика, ритміка та гармонічна мова його творів свідчать про глибоке осмислення фольклорної основи та бажання інтегрувати її в академічну вокальну практику. Як зазначав ще Філарет Колесса, ритміка української народної пісні виявляє унікальні закономірності, що потребують окремого вивчення й розуміння у контексті виконавської інтерпретації [див.: 2]. Зокрема, це стосується і солоспівів М. Лисенка, серед яких особливого значення набувають солоспівви на слова Тараса Шевченка. Тут композитор досяг синтезу професійної вокальної техніки та народнопісенного мислення. За словами І. Колодуба, «завдання співака полягає в тім, аби свідомо підкорити свою виконавську техніку потребам музики, що ґрунтується на народнопісенній традиції. Тоді мимохіть виникає злиття виконавської естетики професіонала та народного співця» [4, 13].

У підсумку зазначимо, що діяльність Миколи Лисенка є прикладом синтезу творчості й розвитку в межах культурно-мистецьких засад націотворення. Сформована ним модель вокального виховання стала підґрунтям для подальшого розвитку української музичної освіти й залишається актуальною у сучасному мистецькому просторі, особливо в умовах переосмислення національної ідентичності та збереження культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Архімович Х., Гордічук М. М. М. В. Лисенко. Життя і творчість. Київ, 1952. 256 с.
2. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907. 76 с.
3. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів, 1947. 64 с.
4. Колодуб І. С. О народопесенных традициях украинской вокальной школы. Київ : Музична Україна, 1984. 47 с.
5. Лисенко М. В. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. 536 с.
6. Мишуга О. Спогади. Листи. Матеріали. Київ : Музична Україна, 1971. 780 с.

*Пацак Ірина,
здобувачка Київського університету культури*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ВІЙСЬКОВОЇ ТЕМАТИКИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ

Кожна нація має свою культуру. Мистецька складова життя є важливою для нації. Це те, що характеризує державу та її народ. Завдяки культурі, ми отримуємо певні знання про людей, про їх державу та їх цінності. Чи можемо ми говорити, що національна культура дорівнює збереження нації, народу, збереження держави? Для нас це так.

Людям властиво проявляти себе. Проявляти через багатогранне життя, де є місце винаходам, літературі, музиці, танцю тощо. Як відомо, культура охоплює всі сфери життя. Кожна людина має можливість творчого прояву. Кожна нація має своїх митців, які створюють культурне життя, формують свідомість її громадян, утворюють її спадщину.

Життя це рух, вибір дії, якості проявлення. Рух під музику (а сьогодні інколи і без музичного супроводу) ми характеризуємо як танець, а хореографію – як один з видів мистецтва, без якого уявити культуру неможливо. Споглядаючи та аналізуючи танець, можна отримати уявлення про країну та її народ. Танець є віддзеркаленням характеру, темпераменту народу, його традицій.

Різні рухи народжують танець. Якщо він отримує структуру, правила, назву, і на різних етапі формування нації відбуваються ці творення, ми отримуємо певну спадщину, яка може розповісти наступним покоління про те, як жили до них.

Хореографія – це окрема царина в культурі держави. Тут все просто і складно в водночас. Існують багато видів і жанрів танцю, серед яких важливе місце посідає український народний танець.

Найвідоміший танець України – гопак. Він характеризує українців, як сильну, витривалу, вільну та красиву націю. Вважають, що народження гопака відбулося з часів козацтва. Гопак символізує мужність, бойовий дух козаків, і є нашою культурною спадщиною.

З 2022 року в Україні набуває популярності патріотичний танець, мета якого – показ любові до своєї Батьківщини, показ силу свого народу та гордість за свою країну. В патріотичних танцях використовується національна символіка, кольори прапору, пісні, що підкреслюють національний колорит, елементи традиційного костюму. Хореографія може бути в різних стилях. Виконавці теж різні – діти, дорослі, аматори та професіонали. Цей вид танцю допомагає підтримувати дух народу.

Патріотичний танець – це вагома складова нинішнього часу. Цю тенденцію можна спостерігати на дитячих танцювальних конкурсах. Колективи представляють власні роботи в різних номінаціях та стилях, і значна частина цих постановок є патріотичними танцями.

Такі постановки можна умовно поділити на дві категорії. Перша – це танці в синьо-жовтих костюмах, або костюмах з елементами народного костюма; також зі стилізацією народних рухів; з використанням символів України; патріотичних пісень, як то сучасні хіти.

Друга – постановки на військову тематику. Такі постановки можуть мати відповідні сюжети, що відображають теперішній події: втрата близької людини, страх, біль, туга, мрії про мирне дитинство і таке інше. Інколи соло виступи присвячують загиблим батьку або братові. Музичний супровід – від сучасних пісень до класичних творів. Часом трапляються попури з використанням звуків сирени, вибухів тощо, що на нашу думку недоцільно при створенні композицій для фестивального руху, оскільки звуки сирени/вибухів можуть суттєво налякати інших учасників конкурсу. Такі постановки викликають багато емоцій. І це природно, адже тема війни актуальна і складна. Наскільки саме такі вибори нам потрібні сьогодні – складне і багаторівневе запитання. Чи не є постановка на військову тематику маніпуляцією з метою отримання вищого балу? Наскільки майстерність виконавців відповідає можливостям реалізації задуму тощо? Хореографічна постановка може бути ідеально вибудована, фізичні дані виконавців на належному рівні, сенс постановки глибинний, але кінцевий результат незадовільний, оскільки передати емоції чесно і природно буває складно і дітям, і дорослим.

Але, танець під час війни – це можливість змінювати фокус уваги на себе, розвиватись, зменшувати напруження, проживати через рух безліч історій, бути в контакті з іншими, творити сьогодення та говорити про біль, страх, напруження, сміливість, відданість, віру. Танець сьогодні безперечно є тим інструментом, який допомагає виразити емоції, сприяє налагодженню психічного здоров'я нації в умовах воєнного стану. І для дітей, і для дорослих, це той простір, який допомагає самовідновленню, можливості обирати жити далі.

Список використаних джерел

1. Мова Л. В., Марченко В. В. Природа тіла в контексті танцю в реаліях війни: психолого-педагогічний концепт. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи* : збірник наукових праць / Міністерство освіти і науки України, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Вип. 90. Київ : Видавничий дім "Гільветика", 2022. С. 94-97.

2. Підлипська А. Танець як символ опору. Стаття. *Український дім*. 17 лист. 2023 р. URL : <https://www.uadim.in.ua/post/tanets-yak-symvol-oporu>

*Подгорінова Анастасія,
доктор філософії, старший викладач
кафедри хореографії та художньої культури
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*

УПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ТЕРАПІЇ В РОБОТУ З ДІТЬМИ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ

Наразі, в умовах війни, реабілітація осіб з обмеженими фізичними можливостями особливо актуальна, адже збільшується, на жаль, кількість людей, котрі втратили кінцівки, а також зростає загальний рівень стресу, зокрема, у тих, хто уже має різноманітні порушення у розвитку. Пропонуємо до такої діяльності готувати також майбутніх хореографів, як фахівців, котрі уже працюють безпосередньо через тіло, рух і творчість. Адже терапевтичний ефект танцю відомий ще з давніх часів.

Як зазначають науковці З. Чорнак, О. Плахотнюк та Л. Ціж у колективній монографії “Хореографія в системі заходів фізичної та психологічної реабілітації дітей з вадами розвитку”, застосування танцю у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами є дуже важливим. Автори стверджують, що “системна хореографія не тільки фізично і творчо розвиває будь-яку здорову людину, дає їй шляхи для вирішення проблем, підвищує рівень “рухового інтелекту”, а також здатна відіграти допоміжну роль у реабілітації рухових процесів у людини з інвалідністю” [4]. Позитивними сторонами танцювальних занять у системі реабілітації, як зазначають науковці, є: 1) формування системи безперервної реабілітації осіб з порушеннями опорно-рухового апарату; 2) створення умов для повноцінного життя людей з інвалідністю та їх інтеграції в суспільство; 3) підвищення рівня прийняття людей з інвалідністю в суспільстві [4, 10–11].

Презентуємо досвід роботи майбутніх хореографів із дітьми з особливими освітніми потребами на базі Центру комплексної реабілітації для дітей з інвалідністю “Пролісок” Управління праці та соціального захисту населення Уманської міської ради.

Здобувачами освітньо-професійних програм “Хореографія” та “Середня освіта (Хореографія)” у межах дисциплін “Танцювально-руховий практикум” та “Практикум із танцювальної терапії” під керівництвом викладача А. Подгорінової уже два роки поспіль із жовтня по грудень проводяться систематичні заняття з елементами танцювальної терапії. У процесі занять використовуються творчі вправи, які сприяють розвитку навичок емоційного самовираження, комунікативних та творчих здібностей. До прикладу: вправа “Навчи нас своїх рухів” сприяє розвитку навичок самовираження, відчуття своєї ролі в групі через прийняття; вправа “Гра у настрої” – навичок емоційної саморегуляції через рух; вправа “Чарівники” (варіант “боді-джазу” для дітей) – навичок ізольованого руху різними частинами тіла, усвідомлення важливості кожної ча-

стини тіла; вправа “Танець-подорож” активізує увагу, уяву, розвиває пам’ять; вправа “Дослідження категорій руху” (через асоціації з тваринами, явищами природи) збалансовує категорії руху (чергування рухів маленьких і великих, повільних і швидких тварин тощо); вправа “Виростає квітка” покращує емоційну саморегуляцію, відновлює дихання тощо.

Упродовж занять одночасно відбувається підготовка інклюзивних танцювальних вистав. Такі проекти із залученням здобувачів вищої освіти та дітей з особливими освітніми потребами на кафедрі хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини почали реалізовуватися вперше у 2023 році та потребували ретельної підготовки у кількох етапів.

Початковий етап інклюзивної танцювальної вистави включав: виникнення ідеї, розробку сценарного плану, опис персонажів, знайомство з учасниками, підбір музичного матеріалу. Ідея вистави “Чарівна рукавичка” полягала в тому, що кожен має унікальні творчі здібності, які допомагають у житті, наповнюючи його радістю [3].

Етап створення включав безпосередню побудову хореографічних композицій. Тут виникали певні труднощі, пов’язані із великою кількістю дітей різного віку та з різними видами порушень у розвитку. Іноді всі учасники хотіли танцювати всі танці, а не тільки ті, що було відведено їм відповідно до сценарію, але після виконання релаксаційних танцювально-рухових вправ, поведінка дітей змінювалася. Враховуючи побажання вихованців, батьків та керівництва Центру, вдалося побудувати сценарій вистави таким чином, щоб усі учасники були максимально задіяні у кожній сцені [3].

Етап демонстрації відбувся у Центрі соціальної реабілітації для дітей з інвалідністю “Пролісок” Управління праці та соціального захисту населення 21 грудня 2023 року, ставши для учасників справжнім святом [2].

6 грудня 2024 року було презентовано другий подібний проєкт “Ключ від зачарованого лісу”. Ідея вистави полягала у створенні святкової творчої атмосфери для учасників заходу. На очах глядачів створювалася дивовижна казка, де кожна дитина була частинкою дійства [1].

Діти з нетерпінням чекали Святого Миколая, але натомість прийшов Чарівник, який зачарував ліс, в якому заблукав Миколай. Для того, щоб звільнити Святого Миколая, дітям необхідно було зібрати частинки ключа, виконуючи танцювальні завдання разом із помічницями Чарівника – Порами року. Ніжна Весна, тепле Літо, золота Осінь та чарівна Зима провели дітей у чарівний світ танцю. Вихованці Центру із захопленням повторювали усі танцювальні рухи за героями казки, а також створювали свій неповторний танець. Зрештою, ключ було зібрано, зачарований ліс – відчинено, а Святого Миколая – звільнено. Таким чином, діти врятували свято, змогли показати свої таланти та отримали солодкі подарунки [1].

Отже, заняття з елементами танцювальної терапії мають терапевтичний ефект та позитивно впливають на психоемоційний стан дітей з особливими освітніми потребами. Вихованці Центру реабілітації поступово розкриваються через танець і рух і мають змогу взаємодії та самовираження, враховуючи те, що у більшості дітей є серйозні порушення мовлення. У цьому випадку танець є потужним засобом комунікації. Але найголовніший результат – усмішки на обличчях та сяючі вдячністю очі.

Список використаних джерел

1. Інклюзивна танцювальна вистава “Ключ від зачарованого лісу”. Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. URL : <https://mpf.udpu.edu.ua/inklyuzyvna-tantsyuvalna-vystava-klyuch-vid-zacharovanoho-lisu/>
2. Інклюзивна танцювальна вистава “Чарівна рукавичка”. Офіційний сайт факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. URL : <https://mpf.udpu.edu.ua/inklyuzyvna-tantsyuvalna-vystava-charivna-rukavychka/>
3. Подгорінова А. Ю. Формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя хореографії у процесі фахової підготовки : дис. ... докт. філософії : 011. Умань, 2023. 292 с.
4. Чорнак З., Плахотнюк О. А., Ціж Л. М. Хореографія в системі заходів фізичної та психологічної реабілітації дітей з вадами розвитку : монографія. Львів : Растр-7, 2022. 219 с.

Радько Іван,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ХІХ СТОЛІТТЯ В УМОВАХ КОЛОНІАЛЬНОГО ТИСКУ: ФОРМУВАННЯ І УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

ХІХ століття – період активного становлення та розквіту української вокальної культури, яка формувалась під впливом як народної пісенної традиції, так і процесів професіоналізації музичного мистецтва. Цей період позначений зростанням зацікавлення до національного фольклору, появою перших національних опер, розвитком музичної освіти, діяльністю кобзарів і становленням композиторської школи. Вокальне мистецтво в Україні функціонувало як потужний засіб збереження етнічної ідентичності, що мало особливе значення в умовах перебування українських земель у складі Російської та Австро-Угорської імперій.

У ХІХ столітті народна вокальна творчість залишалася основою музичної культури українського народу. Вона охоплювала широкий спектр жанрів – обрядові, родинно-побутові, жартівливі, соціально-побутові, історичні пісні, а також думи. Народна пісня виступала як засіб комунікації, емоційного вираження та збереження колективної пам’яті [1].

Особливого значення набули історичні пісні та думи, які виконували кобзарі, лірники, бандуристи. Ці жанри втілювали героїчний епос, національні образи, історичні події, зберігаючи при цьому риси архаїчного виконавства. Коб-

зарське виконавство базувалося на речитативній манері, модальній ладовості, імпровізаційності та специфічній вокальній подачі [див.: там само].

У середині століття активізувався процес фіксації та дослідження фольклору, що мало величезне значення для наукового осмислення української вокальної традиції. Це сприяло формуванню нових підходів до вивчення народної музики, гармонізації пісень та їхньої інтерпретації у професійній композиторській творчості.

Кобзарство у XIX столітті відіграло ключову роль у збереженні епічної та духовної традиції. Кобзарі не лише виконували пісні та думи, а й були носіями морально-етичних настанов, виховували слухача у патріотичному дусі. У їхньому репертуарі переважали думи про національно-визвольну боротьбу, соціальні страждання, духовні канти.

Навчання кобзарської справи здійснювалося у межах цехової системи. Це забезпечувало передачу традиції від покоління до покоління, збереження мелодичного, ритмічного та виконавського канонів. Особливу виразність вокальному звучанню надавали характерна декламація, гнучкий ритм, насиченість вокального тембру та поєднання голосу з акомпанементом на бандурі чи лірі.

У другій половині XIX століття в українських містах розпочинається формування професійного вокального середовища. У таких центрах як Київ, Харків, Львів, Одеса, Полтава відкриваються музичні школи, організуються хорові колективи, створюються музичні товариства. Професійна вокальна освіта розвивалася на засадах поєднання європейських технік і глибокої поваги до національної традиції.

Особлива увага композиторів цієї доби приділялася адаптації фольклорного матеріалу до академічної форми. Йдеться про гармонізацію народних пісень, створення вокальних циклів на народні або авторські тексти, розвиток хорового репертуару.

Формувалася також українська опера, яка репрезентувала національні теми через класичні європейські форми. Згідно дослідження В. Кавуна типовими рисами перших зразків національної опери стали «використання національної мови, сюжетів, пов'язаних із життям народу, характеристика народних героїв, поєднання розмовних діалогів персонажів з музичними номерами, характеристика героїв через жанр пісні й танцю, а також широке використання фольклору» [2, 168].

Примітно, що у цей період значно посилюється роль вокального мистецтва у формуванні національного самоусвідомлення. Згідно наявних досліджень «саме пісенність – конкретний жанр з її образами, сюжетними лініями та метафорами увійшла в професійне українське мистецтво як елемент мислення і вплинула на безпосереднє сприйняття європейських стилів та напрямків у національному контексті та забезпечила входження у романтичний західний світогляд» [3, 355]. Оперні сцени, вокальні концерти, хори аматорського та професійного рівня стають важливою частиною суспільного і культурного життя.

У другій половині XIX століття спостерігається розвиток національної композиторської школи, яка створює професійні вокальні твори: опери, романси, хори. Сюжети часто ґрунтувалися на українських історичних подіях, фольклорі, поезії. Важливим джерелом інспірації стають твори українських письменників і поетів, насамперед, тексти національного поета Тараса Шевченка, які лягли в основу численних вокальних композицій. Оперна творчість цього періоду вирізняється поєднанням фольклорного мелосу, хорових сцен, драматичної виразності, глибокої образності. Камерна вокальна музика (романси, вокальні цикли) орієнтуєвалися на ліричне відображення національного характеру, інтимності почуттів, поетичної візії світу [1].

У підсумку цього короткого огляду можна зазначити, що українська вокальна культура XIX століття є цілісною системою, що охоплює народну і професійну складові, фольклор і академізм, колективне та індивідуальне вираження. Саме в цей період сформувалися основи для подальшого розвитку вокального мистецтва в XX столітті, адже накопичений досвід (як в аматорській сфері, так і в площині фахового виконавства) зберігає значущість і сьогодні, в умовах переосмислення культурної спадщини у постколоніальний період. Отже, українська вокальна культура XIX століття не лише репрезентує минуле, а й актуалізується в сучасному музичному просторі, забезпечуючи тяглість традицій і утверджуючи українську ідентичність.

Список використаних джерел

1. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: Підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
2. Кавун В. М. Музично-театральне мистецтво України першої половини XIX ст.: історико-аналітичний підхід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 157–161. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2013.137341>
3. Мережко Ю.В., Петрикова О.П. Творча спадщина українських композиторів кінця XIX–початку XX ст.: вокально-виконавський аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 354–358. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2019.167031>

Романенко Світлана,

*магістр-музикознавець, викладач першої категорії з фортепіано,
КЗ «Доброславська школа мистецтв Доброславської селищної ради»
(Одеська область, Україна)*

ІМПРОВІЗАЦІЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО

У сучасній фортепіанній педагогіці розвиток і реалізація творчого потенціалу учня є беззаперечним аспектом ефективного навчання. Особливу роль у цьому процесі відіграє імпровізація як форма вільного музичного самовираження. Стимулювання імпровізаційних навичок і заохочення до самостійного музичного мислення сприяє не лише формуванню виконавської майстерності,

а й розвитку креативного підходу до музики. Імпровізація допомагає учням глибше розуміти музичну форму, гармонію та стилістику, що є важливим кроком у вихованні самостійного, мислячого музиканта.

Актуальність розвитку творчості у класі фортепіано визначається тим, що саме в процесі навчання розкривається взаємозв'язок між виконавством і творчою діяльністю. Основними формами активності, що формують музичне мислення учня, є імпровізація, композиція та аранжування. Саме імпровізація є однією з найскладніших, але водночас найважливіших навичок, оскільки вона вимагає миттєвої реакції, відчуття гармонічних зв'язків та свободи музичного висловлення.

Попри свою природність, імпровізація часто викликає труднощі у початківців. З одного боку, вона не потребує суворо визначеного завдання, а з іншого – учні нерідко стикаються з питанням: “Що я маю зробити, щоб це була справжня імпровізація?” Подолання цього бар'єру можливе через поступове введення імпровізаційних вправ, починаючи з простих ритмічних варіацій і поступово переходячи до більш складних гармонічних і мелодичних експериментів. Таким чином, імпровізація в класі фортепіано стає не просто засобом навчання, а важливим елементом формування творчого мислення і музичної свободи.

Першим методологічним підходом до вирішення проблем з імпровізацією буде з'ясування взаємодії музичної теми, під якою ми розуміємо музичний або художній образ, з іншими видами мистецтва: образотворчим – малювання під музику і знайомство з відеоматеріалами, літературою – вигадкування казкових історій, та музикою – музичний супровід до казки або історії.

Тож, після винаходу образу починають вступати в силу методичні підходи, спрямовані на розвиток дитячої творчості як музичної, так і загальної. Першим є використання елементарної словесної імпровізації та відповіді на запитання: який це образ? Для цього звертаємося до сучасної анімації та фільмотеки. Спробуємо зробити образи з фільму “Мавка. Лісова пісня” та втілити їх через музичну імпровізацію.

Український анімаційний фільм “Мавка. Лісова пісня”, заснований на драмі-феєрії Лесі Українки, є чудовим джерелом натхнення для музичної імпровізації. Його яскраві персонажі, побудовані на фольклорних і міфологічних мотивах, мають характерні риси, які можна передати через музичні засоби.

Мавка є уособленням природи та душевної чистоти, це центральний образ фільму, що втілює гармонію з природою, ніжність та світлу силу. Її музична характеристика може включати: регістр: середній та високий (легкість, легка ефірність звуку). У ритмі будуть привалювати плавність, розміреність (наприклад, вальсовий розмір 3/4 або 6/8). Мелодія буде з хвилеподібних рухів, м'яких легато-пасажів, що нагадують колискову або лісовий шепіт. У гармонії: мажорно-мінорні переливи, що передають мінливість її настрою.

Інший образ – це Лукаш – символ людської душі, яка балансує між природою та цивілізацією. Лукаш у фільмі представлений як мрійливий музикант, що

прагне зрозуміти лісовий світ. Його характер можна передати через: реєстр: середній (теплий, глибокий звук); ритм: помірний, з акцентами на синкопи, що відображає його внутрішні сумніви та пошук; мелодія: варіаційний розвиток, що символізує його трансформацію; гармонія: перехід від простих тональних сполучень до складніших гармонійних ходів.

Образ Килини є протиставленням Мавці, вона представниця матеріального світу і персонаж, що втілює жорстку реальність, меркантильність і певну агресивність. Для її імпровізаційного відображення можна використати: реєстр: нижній і середній (суворість, впевненість); ритм: чіткий, маршеподібний або пунктирний; мелодія: різкі, уривчасті мотиви, контрастні інтонації; гармонія: стійкі тональні центри, які підкреслюють її твердість і прагматизм.

Ще один образ фільму – це Лісовик – мудрий охоронець природи, давній дух лісу, що уособлює стабільність і природну рівновагу. Його музична характеристика може бути такою: реєстр: низький, октавні подвоєння; ритм: помірний, розмірений, іноді з несподіваними змінами; мелодія: спокійна, з рідкісними широкими інтервалами, що нагадують старовинний епічний наспів; гармонія: мінорна з модальними відтінками (наприклад, використання натурального мінору, дорійського або фрігійського ладу).

Дуже цікавими є чарівні мешканці лісу Русалки, Водяник, Перелесник, містичні створіння у фільмі, що додають атмосферу таємничості. Їхня музична характеристика може включати: різні реєстри, залежно від характеру персонажа (Русалки – високий, Водяник – низький, Перелесник – середній, грайливий); нерівномірний ритм, плавні переходи між темпами. У мелодіях переважно мелізматика, швидкі глісандо, несподівані стрибки. У гармонії хроматичні ходи, цілотнова гама, м'які дисонанси.

Тут імпровізація була пропрацьована на основі образів, коли робота з імпровізацією за мотивами “Мавки” починалася з вибору одного персонажа і процесу поступового розширення його музичних характеристик. Учень може комбінувати окремі мотиви, експериментувати з реєстрами та ритмічними структурами. Важливою частиною такого заняття є співвіднесення музичного образу з дією персонажа у фільмі: які емоції він викликає, як рухається, який настрій передає.

Таким чином, “Мавка. Лісова пісня” є чудовим прикладом для творчої музичної імпровізації, яка розвиває відчуття стилю, художнє мислення та здатність передавати настрій через музику.

Іншим прикладом може бути франко-канадсько-бельгійський анімаційний фільм “Ніч у зоопарку”. Сюжет розповідає про молоду вовчицю Грейсі, яка об'єднується з гірським левом, щоб врятувати тварин зоопарку, перетворених метеоритним вірусом на кумедних зомбі-мутантів. Учні створюють замальовки головних героїв і шукають музичні засоби для їх втілення.

Музичне моделювання образів відбувається через вибір реєстру та ритмічних характеристик: Вовчиця Грейсі – середній реєстр, ритмічні фрази на во-

сьмих нотах (короткі, рухливі); Гірський Лев – нижній регістр, ритмічні фрази на чвертях (двічі довші, урочистіші): мелодія для вовчиці поступова, що передає її граціозність, мелодія Лева – на одному інтервалі (наприклад, кварта або квінта), що додає стійкості й сили.

Далі учень на інструменті почергово презентує героїв, а вчитель розповідає історію, синхронізуючи музичну дію з сюжетом. Це дозволяє не тільки відтворити характер персонажів, а й розвинути навички музичного супроводу.

Цікавою для імпровізації є також історія про Шиммі з китайсько-американсько-мексиканського мультфільму “Шиммі: перший король мавп”. Головний герой виявляє в собі здібності супергероя і вирушає у захоплюючу пригоду. У цьому випадку імпровізація будується на різких змінах темпів і динаміки, що відображає енергійність та непередбачуваність персонажа. Для його музичного портрета можна використати: швидкі пасажі в середньому та високому регістрах, що передають спритність мавпи; контрастні зміни темпу – несподівані зупинки та стрімкі рухи вперед; використання синкоп та пунктирного ритму, що додає відчуття азарту й напруги.

Такі методи дозволяють учням не лише експериментувати з музичними засобами, а й розвивати відчуття зв’язку між звуком і дією, між музикою та емоційним наповненням. Імпровізація таким чином стає не просто технічною справою, а справжнім мистецьким процесом, що розкриває творчу індивідуальність кожного учня.

Список використаних джерел

1. Мавка. Лісова пісня: офіційний трейлер. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=izQA8C3emt4>.
2. Night Of The Zoocalypse Teaser Trailer. URL : https://www.youtube.com/watch?v=_o3M6nU590Y.
3. Shimmy The First Monkey King – English Language Trailer. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nw_rS_z-y-o

*Суліковська Людмила,
завідувач лабораторії (Соціально-психологічний центр)
кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету культури і мистецтв*

ВІД ІГРОВОЇ ТЕРАПІЇ ДО ГЛИБИННОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ПСИХОЛОГІЧНІ ІГРИ В УМОВАХ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ

В наш час напрями психологічної роботи потребують нових, альтернативних та ефективних форм, це зумовлено швидкими змінами в житті людства та українців протягом останніх десятиліть. Особливо цей виклик загострився станом військового конфлікту, в якому Україна перебуває більше ніж десять років та змінами потреб при зверненні до психологів та психотерапевтів: робота

із станами хронічного стресу, виснаження, травматичними та посттравматичними станами. Одним з таких напрямків в арттерапії є ігрова терапія, в тому числі психологічні трансформаційні ігри.

Ігри та ігрові методики навчання добре зарекомендували себе та визнані в математиці, фізиці, філософії та економіці. Є шість Нобелівських лауреатів, які використовували концепцію “гри” в своїх дослідженнях. Для психологічних наук найбільш цікавими є: Томас Шеллинг (Thomas Schelling), який займається міжнародними конфліктами; Роберт Ауманн (Robert Aumann), який досліджував ігри, що повторюються та кооперації, що призводять до довгострокових взаємодій, а також соціальні норми суспільства через еволюцію співробітництва його членів; Джон Неш (John Nash), який створив математичну модель стратегічної взаємодії, ввів визначення “рівноваги” в соціальних системах, політології та біології.

Не кажучи вже про відомі шахи, шашки з їх глибинною філософією, менш відомі японські “Го” та так і не зрозумілу гру Крито-Микенського періоду “Затрікія”. Окреме місце займає гра “Ліла” вік якої нараховує декілька тисячоліть, яка за легендами, була створена святими минулих часів як ключ до розуміння внутрішніх станів та вивчення принципів індуїзму, якою досі користуються в буддистських монастирях.

Ігрова діяльність є основою пізнання світу у дитини, для неї характерна легкість, цікавість, застосування уяви та відносна відсутність бар’єрів. Саме завдяки грі легше засвоювати нові навички та напрацьовувати певний досвід.

“Гра завжди має деякий елемент несерйозності. Проте разом з тим вона може заповнювати гравця повністю. Людина, що грає, усвідомлює себе окремою від “реального життя”, та все ж таки гра проникає в реальність, іноді змінюючи її” [3, 32].

Описуючи психологічні трансформаційні ігри ми можемо говорити про гру як інструмент – певний набір правил, кубиків, карток, і гру як процес – діяльність під час, якої учасники грають, замислюються, аналізують, уявляють щось, що змінює їх ставлення, стани та сприйняття ситуації, що є предметом гри. Психологічна трансформаційна гра – це цілісна структура з ідеєю, змістом та ігровими діями. Вона може бути побудована на ідеях астрології, міфології, нумерології, езотерики, психології чи економіки і через ці ідеї можливо розглянути ситуацію гравця, на яку він хоче отримати підказки чи, яку він хоче проаналізувати чи побачити з іншого боку.

Таку ситуацію або тему, в термінології ігор, називають “запитом”. Запити, під час гри, можуть проговорюватися – це “відкриті запити” або бути “закритими” тобто такими, які не проговорюються і про них знає лише сам гравець.

Психологічні трансформаційні ігри можуть відбуватися в груповому, індивідуальному, партнерському або корпоративному форматах.

Узагальнюючи, можемо сказати, що психологічні трансформаційні ігри – це ігровий процес з певною структурою та напрямком, під час якого відбува-

ється більш глибоке розуміння людиною себе, обставин, ситуації шляхом усвідомлення, зміни станів та отримання проживання певного досвіду, який може бути використаний вже після завершення гри у реальному житті.

Структура або ідея гри може бути зумовлена певною темою: фінанси, стосунки, життєві сценарії або бути універсальною, тобто такою крізь призму якої може бути розглянута будь-яка життєва ситуація.

Психологічні трансформаційні ігри спрямовані на:

– виявлення, дослідження та зміну патернів поведінки, які є непродуктивними;

– самопізнання – робота з цінностями та внутрішніми конфліктами;

– саморозвиток – розвиток емоційного інтелекту, креативності, виявлення внутрішніх ресурсів, робота зі страхами, напрацювання бажаних навичок.

Рівень занурення у глибину людської психіки теж може бути різним – від напрацювання навичок, психокорекції до глибинних психоаналітичних процесів. Важливим при трансформаційних ігрових процесах є рівень підготовки ведучих або ігропрактиків. Бажаним є рівень психологічної освіти, досвіду роботи та власного ігрового та трансформаційного досвіду, задля забезпечення необхідного професійного, безпечного, м'якого і одночасно ефективного рівня роботи.

В цих тезах автор хоче зосередити увагу на психологічній трансформаційній грі “На шляху до себе” автора Тетяни Кононенко, яка поєднує дві психологічні теорії видатних психологів – теорію психосинтезу Роберто Ассаджіолі та модель логічних рівнів або ієрархію змін Роберта Ділтса.

“Субособистості, на думку Р. Ассаджіолі, є “трагічними утвореннями”, їхня мотивація та засоби свого вираження є спробою відновлення чогось потенційно важливого, що колись було в небезпеці і потім відокремилось від особистості як цілісної системи. Тобто субособистість – це спроба відновити єдність всієї особистості через компромісну, вимушену поведінку” [1, 142]. Робота з такими частинами має проходити декілька етапів: виявлення існування субособистості, її визнання, інтеграція та відсторонення, щоб припинити ототожнювати себе з нею.

“Психосинтез дозволяє клієнту пізнати свої субособистості, розототожнити (деіндіфікувати) їх зі своїм “Я” (самосвідомістю), глибоко усвідомити їхню природу, створивши можливість для регуляції та об’єднання їхньої психічної енергії навколо “Я” (у духовному психосинтезі навколо вищого “Я”)” [2, 145].

Щодо ієрархіє потреб Р. Ділтса – це піраміда, яка складається з 6 рівнів, кожен з яких відповідає за окрему сферу життя людини, Основою піраміди є рівень “оточення”, вище рівень “поведінка, дії”, “здібності, навички”, “переконання, цінності”, “самоідентифікація”, “місія”. Кожен з рівнів відповідає на певні питання та надає структуру для аналізу (рис. 1).



Рис. 1. Піраміда Р. Ділтса

“Піраміда Р. Ділтса допомагає краще зрозуміти себе, свої цілі, чому з нами відбувається все те, що відбувається. Вона дає можливість провести аналіз проблемних зон, змінити звички і переконання, які не приносять радості і задоволення. Її зручність саме в тому, що немає необхідності працювати відразу на б-ти рівнях, досить визначити джерело дискомфорту і вирішити проблему на більш високому рівні” [4, 24].

Поєднуючи ці дві теорії психологічна трансформаційна гра “На шляху до себе” пропонує запитом обирати дві субособистості, які гравець має намір інтегрувати, наприклад, “Лінива Соня” та “Продуктивна Сова”, “Метушлива Білка” та “Спокійна Левиця”, “Боягузливий Заєць” та “Сміливий Тигр”. Розглядаючи прояви особистості на різних рівнях піраміди, гравець знаходить, що саме посилює чи ослаблює ту чи іншу субособистість, що допомагає у їх інтеграції, на які ресурси можливо спертися у роботі з ними.

Коли гра відбувається у груповому форматі – у гравців є можливість спостерігати за іграми інших та отримувати більше досвіду.

Підсумовуючи можна зазначити, що психологічні трансформаційні ігри – це один з інтегративних, актуальних інструментів роботи з психікою сучасної людини. Разом з тим, треба зазначити, що психологічні трансформаційні ігри не можуть використовуватися в роботі з людиною, яка знаходиться в стані гострого стресу або травми. Вони можуть бути доречними під час адаптації, асиміляції, побудови та розбудови життєвого простору особистості, коли психіка знаходиться в стабільному стані та спрямована на розвиток.

Список використаних джерел

1. Гнатів Р. Я. Конструкції актуального синтаксису в рамках когнітивно-сміслової системи – піраміда логічних рівнів Роберта Ділтса. *Молодий вчений*. № 10.1 (98.1) жовтень, 2021 р., 2021 DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-98.1-6>.

2. Гуманітарний корпус : [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії]. Випуск 3 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова ; ГО “Академія розвитку психологічної науки і практики” / упорядники : Кучеренко Є. В., Русаков С. С. Київ : Генеза, 2014. 368 с.

3. Йохан Гейзінга. Homo Ludens. Людина, що грає / пер. з нідерландської Галина Якубовська. Львів : Літопис, 2002. 248 с.

4. Кучеренко Є. В. Субособистість як структурно-динамічний компонент несвідомого в практиці психосинтезу. *Вісник Інституту розвитку дитини. Вип. 32. Серія: Філософія, педагогіка, психологія* : збірник наукових праць. Київ : Вид-во Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, 2014. С. 140–146.

Zazuleac Anton,
PhD Student at the Doctoral School of Socio-Human Sciences,
Assistant at the Faculty of Letters and Communication Sciences
“Stefan cel Mare” University of Suceava,
(Suceava, Romania)

АНІМАЦІЙНІ ФІЛЬМИ РІХАР ЯК ІНСТРУМЕНТ РОДИННОГО ВОЗЗ’ЄДНАННЯ В ЕПОХУ СТРИМІНГУ

Протягом останніх десятиліть розвиток та індустрія мультфільмів еволюціонувала прискореними темпами. З розвитком технологій, Інтернету та пристосуванням людини до цих засобів виробництва, різноманітно спрощені фільми з повідомленнями, спрямованими “переважно для дітей”, перетворилися на складний культурний світ, що має справу з набагато різноманітнішими та глибшими темами, які мають безпосередній вплив на когнітивне та емоційне становлення і розвиток дітей. Нові та інноваційні техніки, такі як спецефекти, комп’ютерні зображення та штучний інтелект, використовуються аніматорами для розширення меж і реалізації своїх творчих ідей [3]. Завдяки цим та іншим технологіям анімація здатна зробити, здавалося б, неможливе можливим, “(...) transporting an audience to new places of discovery” [3, с. 6].

У зв’язку з цим, у світі зростає роль медіа-контенту і 21 століття стає епохою, в якій споживання медіаконтенту відіграє важливу роль у формуванні культурної, соціальної та емоційної ідентичності людей. У постпандемічному світі, де глобальна вимушена міграція, соціальні конфлікти, війни, культурні руйнації та економічна нестабільність безпосередньо впливають на людство, дитина, як ніхто інший, є вразливою до всіх цих перемін. Тому сім’я і стосунки між дітьми та їхніми батьками стають для дитини культурним механізмом для відновлення її ідентичності та емоційної рівноваги. У цьому контексті анімація як “візуальний засіб” дозволяє відображати реальність, і фільми на стрімінгових платформах побудовані саме таким чином, пропонувати символічні світи, проєктувати і досліджувати фундаментальні емоційні теми.

Стрімінгові платформи переосмислили ставлення людей до власної куль-

тури, до свого дозвілля, до стосунків у сім'ї, а також до самих себе як індивідів. Таким чином, діти більше не живуть в одному часі і просторі зі своїми батьками, а батьки більше не виконують “роль культурного посередника”. Глобалізація – ключове слово 21-го століття, а над населенням світу дедалі більше домінує американська культура та цивілізація, і однією з причин цього, як стверджують Meir C. та Smits R. у передмові до свого дослідження *European Cinema in the Streaming Era. Policy, Platforms, and Production* (“Європейське кіно в епоху стрімінгу: політика, платформи та виробництво”) “The most powerful global streamers – Netflix, Amazon Prime Video, HBO MAX, Disney+ and iTunes – are all managed, structured, organised and monitored from the US” [2, с. 28], а говорячи про європейські країни, автори зазначають, що “Europe has always been home to a complex and fragmented film industry, comprising large and small markets, different culture and languages (...)” [2, с. 32] тому що “(...) the European film industry is hugely diverse, producing a rich culture of stories from wide range of countries and with different languages.” [2, с. 33].

З часу пандемії COVID-19 (і навіть до того) і до сьогодні стрімінгові платформи змінили спосіб доступу до (аудіо)візуального контенту. За даними онлайн-джерел [5], платформа Disney+, наприклад, “була запущена у 2019 році в США” та інших неєвропейських країнах, а “24 березня 2020 року її було поширено на європейські країни” [5]. Це спричиняє тотальну зміну “класичного” телебачення. Якщо традиційне телебачення пропонувало заздалегідь встановлену програму, час і спільний (сімейний) простір для перегляду, то стрімінгові платформи запровадили “автономний” (але водночас і автоматичний) метод вибору, який дає можливість обирати, впорядковувати та інтерпретувати будь-який медіаконтент. Персоналізація контенту на потокових платформах лише за допомогою алгоритмів, які “оптимізують досвід перегляду відповідно до попередніх уподобань”, може за відсутності дорослих показувати дітям контент, до якого вони ще не готові або який не рекомендований для їхнього віку.

Одним из центральных показателей познавательной ценности фильма является степень когнитивной сложности сюжета, наличие внятной для ребенка того или иного возраста логики событий. Количество и содержание сюжетных линий фильма также является показателем его когнитивной сложности. (...) для дошкольников желательна простая, линейная последовательность; для детей школьного возраста когнитивная сложность может возрастать [4, 5–6].

За замовчуванням сім'я перестає бути “місцем, де розповідаються історії” і стає фрагментованим простором співіснування, в якому кожен член переживає свій власний (автономний) символічний світ, часто незрозумілий для інших. Таким чином, потреба в емоційному та символічному возз'єднанні є освітньою необхідністю та фундаментальною психологічною потребою, особливо в нинішньому контексті соціальної та емоційної нестабільності. Однак ця фрагментація не є незворотною. За умови розумного та свідомого використання стрімінгові платформи можуть стати ефективним засобом для відновлення сімейного

життєвого простору як спільного наративного та емоційного місця. Вони можуть сприяти налагодженню контактів між поколіннями завдяки контенту, який працює на кількох рівнях значення і дозволяє спільно переосмислювати реальність, цінності та почуття. У цьому полягає стратегічна цінність історій на зразок тих, що створює *Pixar*, які виходять за рамки не лише віку та статусу, а й пропонують загальнолюдські теми, що спонукають до об'єднання.

Pixar, порівняно з іншими кіностудіями, “is characterized by technological innovation and narrative excellence”, – каже John Lasseter у своєму інтерв'ю *The golden rules for a great film, according to Mr. Pixar*, “its ability to mold complex emotional characters” [7], що має подвійну привабливість – як для дітей, так і для дорослих, роблячи *Pixar* “мостом між поколіннями”.

Selby підкреслює, що анімація has the potential to communicate with young and old alike, regardless of ethnicity, gender, religion, or nationality. If used intelligently, animation can draw viewers together, crossing boundaries and uniting audiences under thematic ideas and concerns, making it a very attractive medium for artists, designers, producers, directors, musicians, and actors to use to recount stories, ideas, and opinions to a diverse range of cultures [3, с. 7].

Це підкреслює той факт, що анімаційні фільми мають широку аудиторію, що вони можуть створювати спільноти та об'єднувати людей з усього світу, незалежно від їхнього походження, і саме тому творці так зацікавлені у використанні цього медіа. Зараз анімація позиціонує себе не лише як розвага для дітей, а й як “інтерес для дорослих”. Це пов'язано з “широтою візуальних стилів”, “залученням до серйозних історичних і політичних питань”, а також експортом і захопленням японським аніме [1, с. 301]. Таким чином, анімаційні фільми можуть стосуватися серйозних тем, таких як соціальні, політичні, технологічні інновації, війна, дискримінація і т.д. Хоча ці теми досить серйозні, основні риси і візуальні стилі анімації часто зберігаються, щоб зберегти задоволення від жанру.

Завдяки своїй особливій естетиці, що поєднує складні образи з витонченою оповіддю та тонкою емоційною музичністю, *Pixar* вдається запропонувати педагогіку емпатії: персонажі є не лише моральними проєкціями чи карикатурами, але й істотами, що живуть реальними внутрішніми конфліктами, процесами дорослішання та формуванням етичних рішень. Такий підхід робить перегляд спільним досвідом, в якому і дорослі, і діти можуть знайти взаємодоповнюючі смисли, що перетинаються і доповнюють один одного. Дітей захоплює візуальна естетика (кольори, дизайн, структура тощо), особистісний розвиток персонажів і сама історія, проста та цікава, а дорослим пропонуються сценарії, сповнені метафор, ідей, символів і прихованих, складних відсилань, які змушують замислитися над власними травмами, стосунками та ідентичністю.

Починаючи з 1995 року (року виходу першого фільму “Історія іграшок”) [6], і до сьогодні компанія *Pixar* радує глядачів різноманітними мультфільмами, основною темою яких є саме людина (хоча в деяких творіннях люди всюдисущі або навіть відсутні взагалі) та міжлюдські стосунки. Як зазначає John Lasseter у

своєму інтерв'ю, *Pixar* “не копіює реальність”, а робить уявний світ “реальним” для тих, хто в нього занурюється. *Pixar* “сприяє” психологічним механізмам відновлення зв'язку, які поєднують аудіовізуальні матеріали з (тонкими) уроками з повсякденного життя, що полегшує батькам обговорення з дітьми більш чутливих тем, таких як горе, ідентичність, стрес, тривога, різноманітність тощо. Таким чином, “уявний світ” стає емоційним притулком як для дитини, так і для дорослої людини: *Finding Nemo* (*У пошуках Немо*) (2003), *Finding Dory* (*У пошуках Дорі*) (2016), *Brave* (*Відважна*) (2012), *The Incredibles* (*Суперсімейка*) (2004), *The Incredibles 2* (*Суперсімейка 2*) (2018), *Turning Red* (*Я – панда*) (2022), у цих фільмах стосунки батьків і дітей підкреслюються і висвітлюються через динаміку між захистом і свободою. Акцент робиться на взаємному – між поколіннями – розумінні та доступі. Схожі теми ми також знаходимо у фільмах цієї ж компанії – *Luca* (*Лука*) (2021) і *Elemental* (*Стухії*) (2023), однак у них більше значення надається не стосункам між дитиною та батьками, а внутрішньому конфлікту головних героїв, які коливаються між лояльністю до сім'ї (місця народження) та творенням (і вибором) власної ідентичності.

З ростом компанії *Pixar* розвиває у своїх мультфільмах такі теми, як різноманітність, емпатія, криза та емоційне возз'єднання. Серед фільмів компанії, в яких простежуються ці ідеї: *The Good Dinosaur* (*Добрий динозавр*) (2015), *Inside Out* (*Думками навиворіт*) (2015), *Inside Out 2* (*Думками навиворіт 2*) (2024), *Soco* (*Коко*) (2017), *Onward* (*Уперед*) (2020), *Soul* (*Душа*) (2020) та інші. Подолання труднощів, дитинство, покинутість, ностальгія, сенс власного існування, дружба – теми та мотиви, що зустрічаються майже в кожному фільмі *Pixar*, починаючи з *Toy Story* (*Історія іграшок*) (1995) і продовжуючи донині мультфільмами: *Toy Story 2* (*Історія іграшок 2*) (1999), *Toy Story 3* (*Історія іграшок 3*) (2010), *Toy Story 4* (*Історія іграшок 4*) (2019), *A Bug's Life* (*Життя комах*) (1998), *Monsters, Inc.* (*Корпорація монстрів*) (2001), *Monsters University* (*Університет монстрів*) (2013), *Ratatouille* (*Рататуй*) (2007), *WALL-E* (*ВОЛЛ-І*) (2008), *Up* (*Вперед і вгору*) (2009), *Cars* (*Тачки*) (2006), *Cars 2* (*Тачки 2*) (2011), *Cars 3* (*Тачки 3*) (2017), *Lightyear* (*Лайтнер*) (2022) тощо.

Концепція візуальної розповіді та емоційного зв'язку у фільмах *Pixar* підкреслює, що анімаційні фільми (у тому числі на стрімінгових платформах) можна розглядати не лише як елемент для юної аудиторії, а й як символічне середовище, яке може сприяти рефлексії, емпатії та згуртованості в сім'ях і соціальних групах. В основі цих творів лежить освітня та емоційна основа, в якій діти можуть розпізнати моделі етичної поведінки, розроблені такими особистостями, як Є. О. Смірнова та М. В. Соколова у своїй статті *Психолого-педагогічна експертиза мультфільмів дітей и подростков*, що “Герои фильма могут стать для ребенка воплощением доброты смелости, щедрости, отзывчивости и других ценных человеческих качеств” [4, с. 5] і засвоюють позитивні послання про дружбу, впевненість у собі, правду та прийняття ідентичності й інакшості. Зокрема, анімаційні фільми демонструють послідовне усвідом-

лення цінності культурного розмаїття, розглядаючи питання ідентичності, приналежності та інакшості з різних і мультикультурних точок зору. *Pixar* досягла успіху в інтеграції міжкультурності та розмаїття у свою продукцію, щоб зробити внесок у розбудову культур, сімей та індивідуальних ідентичностей, прийнятних для однолітків і суспільства.

Список використаних джерел

1. Heise U. K. Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film. *Public Culture*. 2014. Vol. 26, No. 2. P. 301–318. DOI: 10.1215/08992363-2392075.
2. Meir C., Smits R. European Cinema in the Streaming Era: Policy, Platforms, and Production. Cham : Palgrave Macmillan, 2023 (Palgrave European Film and Media Studies).
3. Selby A. Animation. Enhanced Cred ed. London : Laurence King Publishing, 2013.
4. Смирнова Є. О., Соколова М. В. Психолого-педагогічна експертиза мультфільмів. *Мультфільми в сучасному дитинстві*. 2014.
5. Disney+. URL : <https://www.disneyplus.com/>.
6. Pixar. URL : <https://www.pixar.com/>
7. YouTube. The golden rules for a great film, according to Mr. Pixar: Interview with John Lasseter. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yWJ2E7JzKiA>.

Lizzy Le Quesne,
PGR PhD Candidate, M4C Scholar, Centre for Dance Research
Coventry University (Coventry, UK)

**SKINNER RELEASING TECHNIQUE (SRT) – NURTURING SOMATIC
EXPERIENCES OF SAFETY AND FREEDOM – SUPPORTING
THE AUTONOMIC NERVOUS SYSTEM THROUGH CREATIVE DANCE**

This paper argues that somatic dance practice, Skinner Releasing Technique (SRT), offers an innovative artistic model for supporting optimum function of the human autonomic nervous system (ANS), through creative dance improvisation. I will discuss how SRT's mode of multi-sensory somatic improvisation supports technical processes of dance through releasing habitual holding patterns, and how it does this through intuitively engaging and supporting the nervous system. Using polyvagal theory and somatic trauma studies and practices, I will show that SRT can stimulate “co-regulation” and support creative vitality and subtlety through different “autonomic states” [1, 100], which builds spaces of playful trust and connection within and between bodies/selves.

I begin from the understanding that artistic practices are a creative space for expanded modes of feeling and thinking. Artistic forms, and the “plane of composition” [2, 258], can provide playful access to the sensory, affective and perceptive “unknown” [4, 7]. I argue that developing “kinaesthetic awareness” [12] and the “felt sense” [5, 255] in specific frames of dance improvisation can cultivate a particular set of creative skills that engage calm and expansive innervation of pre-conscious bodily tissue, leading to gently spontaneous and responsive states of

embodied being in dance and potentially in “the dance of life” beyond the studio [13]. I propose SRT as particularly effective in stimulating processes and practices, encouraging the dancer to let go of habitual physical and mental patterns and expectations and supporting the development of calm and creative nervous system states that can underpin sensitive and playful exploration. These skills enable individuals to remain creative and responsive in processes of connection and belonging, in conditions of heightened arousal.

US dancer Joan Skinner performed with the Martha Graham Company, Merce Cunningham and others. She suffered a severe injury to her spine, after which, she actively sought more gentle, and efficient ways to dance and reduce overload on skeletal and muscular systems [3, p. 6]. She discovered that profound changes could be cultivated through lightly altered states of consciousness, heightening kinaesthetic awareness, and that a deeper, more spontaneous dance could begin from this point. SRT combines imagination and sensation through gentle somatic touch exercises with a partner and sensing poetic imagery (ideokinesis) to help dancers move more freely and powerfully, with more ease and less habitual, unconscious tension. The pedagogy is a taxonomy, with a distinct set of principles and language, to cultivate kinaesthetic awareness and the letting go of unconscious and pre-conscious limitations in how the body can experience itself, and move in space. Immersive dynamic imagery, poetic language, touch, music, voice and breath combine to gently cultivate an autonomous multi-sensory process, in deeply meditative states and heightened bodily presence. The process enables students to safely and creatively navigate disorientation while also cultivating supporting practices of embodied multidirectionality, suspension and cohesion. The process becomes autonomic and can profoundly free and empower the “whole self” [12], operating on “physical, psychological, intellectual and emotional” levels [14, 33].

SRT supports embodied states of safety and freedom in a process that is essentially both technical and creative. Comparing the creative, exploratory process to functional therapeutic and psychotherapeutic practices, I will show how, by inviting specific sensory awarenesses and movement forms, SRT can induce different sympathetic and parasympathetic autonomic states, physically release tissues, facial and cranial nerves [11, 186], helping to make it possible to remain present and responsive while in different states of arousal. Further, I show how releasing habitual breath, skeletal and tissue patterning, SRT’s technical principles and interpersonal exercises support smooth transitions between different states of arousal and the ability to move freely up and down the “autonomic ladder” [1, 9–14]. The “physical self” [Skinner, 2006] can remain in a state of creative consciousness through various forms of sympathetic and parasympathetic arousal and not get stuck in them. Instead, through exploring a range of technical principles of dance – “multi-directional alignment”, “suspension”, “buoyancy” and “suppleness” – [12], within the pre-conscious connective tissues of the body – the fascia – as well as specific key organs [18, 255], the dancer can maintain a state of inner spaciousness, sensory engagement and multi-directional awareness while moving between states of mobilisation and

immobilisation. Trauma studies understand the various states as freeze/shutdown/overwhelm, fight-flight, and social engagement [10, 197]. I show how SRT rehearses contemplative movement forms and mounts specific interventions that intuitively enable the dancer to inhabit the creative “hybrid states” – through subtle stimulation and activation of the ventral vagal circuit, we can practice “mobilisation and immobilisation without fear” in dance [10, 178].

While all dance engages modes of expanded energy and mobilisation, SRT’s multi-layered process of feeling and imagination underpins sensitive relational compositional space through somatically-informed improvisational dance. It supports technical principles through sensory and kinaesthetic awareness in creative play, to efficiently help the physical self release patterns of defensiveness that interfere with our ability to be present and connect, in the here and now. I argue that this gentle, creative and sensory approach offers real life skills, supporting emotional and physical health, in co-regulatory communities, navigating heightened states of arousal, and without diagnostic processes.

References

1. Dana D. (2018) *The Polyvagal Theory in Therapy*. New York : W. W. Norton & Company.
2. Deleuze G., & Guattari F. (1987). *A Thousand Plateaus* (11th ed., 2005). University of Minnesota Press.
3. Emslie M (ed.) 2021, *Skinner Releasing Technique : A Movement and Dance Practice*, Triarchy Press, Axminster. Available from: ProQuest Ebook Central. [25 April 2025].
4. Fisher E., & Fortnum R. (2013). *On Not Knowing: How Artists Think*. Black Dog Publishing, London
5. Gendlin E. T. (1991). On emotion in therapy. *Emotion, psychotherapy, and change*, pp. 255-279.
6. Hanna T. (1995). What is Somatics? In *Bone, Breath and Gesture: Practises of Embodiment*. Ed Johnson, D. H. North Atlantic Books, Berkeley California. P. 339-352.
7. Ogden P. (2009). *Emotion, mindfulness, and movement. The healing power of emotion: Affective neuroscience, development & clinical practice*. Norton
8. Porges S. W. (2017). *Vagal Pathways to Compassion*, Chapter 15 *The Oxford Handbook of Compassion Science*. Oxford University Press USA.
9. Porges S. Carter S. (2017b). 'Polyvagal Theory and the Social Engagement System – Neurophysiological Bridge Between Connectedness and Health'. Chapter 20 in *Complementary and Integrative Treatments in Psychiatric Practice*. P. 221-239.
10. Porges S. (2011). *The Polyvagal Theory: Neurophysiological Foundations of Emotions, Attachment, Communication and Self-Regulation*. New York : W. W. Norton & Company 20.
- 11 Rosenberg S. (2017). *Accessing the Healing Power of the Vagus Nerve*, Berkeley California: North Atlantic Books.
12. Skinner J. (2006). *Introductory Pedagogy*. Seattle, Washington: Skinner Releasing Institute. Unpublished.
13. Skinner J. (2010). *The Underlying Principles of the Skinner Releasing Technique*. Seattle, Washington: Skinner Releasing Institute. Unpublished
14. Skura S. (2021). *A Non-Linear Approach to Being Alive. Skinner Releasing Technique : A Movement and Dance Practice*, edited by Manny Emslie, Triarchy Press, 2021. Available from: ProQuest Ebook Central, <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/coventry/detail.action?docID=6797340>> Accessed on 2025-04-25.
15. Williamson A. (2023). *Somatic Movement Dance Therapy: The Healing Art of Self-regulation and Co-regulation*. Intellect Books.

*Фомініченко Анатолій,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ: ЄВРОПЕЙСЬКІ МОДЕЛІ ТА УКРАЇНСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Епоха романтизму, що охоплює переважно ХІХ століття, становить один із найважливіших і найяскравіших періодів у розвитку європейської музичної культури. Це був час глибоких соціальних, філософських і художніх зрушень, коли мистецтво дедалі більше зверталось до внутрішнього світу людини, її емоційних переживань, духовних пошуків та ідеалів. У музичному мистецтві романтизм позначився переорієнтацією з об'єктивних класичних форм на суб'єктивний вираз, експресивність і символічність, що відобразило загальні тенденції доби та її філософсько-естетичні домінанти [див.: 1].

У центрі уваги композиторів-романтиків виявилися глибоко індивідуалізовані теми: кохання і смерть, природа і містика, самотність і боротьба, надія і розчарування тощо. Саме музика з її універсальною мовою стала виразником тих складних душевних рухів, які не завжди можна передати словами. У цьому сенсі особливе значення набувають як великі симфонічні жанри (симфонії, концерти, симфонічні поеми), так і камерні форми (романси, «Lead», фортепіанні мініатюри, фортепіанні цикли), що стали потужним засобом виявлення індивідуального почерку композиторів доби Романтизму [див.: 2].

Суттєвим чинником розвитку Романтизму була тісна інтеграція музики з іншими видами мистецтва, передусім, із літературою та філософією. Натхнення композитори черпали в поезії Й.-В. Гете, Г. Гайне, Дж. Байрона, у творах Ф. Шіллера, Г. Гофмана, що виливалося у створення програмних вокальних і симфонічних композицій з літературною основою, які об'єднували музику і слово в єдиний художній організм. Зокрема, у вокальній музиці через зазначений мистецький синтез значно зросла психологічна насиченість композицій, що характеризувалися втіленням складних емоційних станів та драматичних колізій.

Треба відмітити, що Романтизм у музиці проявився не лише як загальноєвропейське стильове явище, а й мав оригінальну траєкторію розвитку в лоні національних композиторських шкіл.

У цьому контексті вагоме місце посідає творчість українських митців, зокрема, Семена Гулака-Артемівського та Миколи Лисенка, які, спираючись на традиції західноєвропейського романтизму, сформували власні художні стратегії, де провідну роль відігравав національний елемент. Українські композитори не лише творчо інтерпретували стильові досягнення своїх європейських сучасників, а й активно впроваджували український мелос, фольклорні інтонації, ритміку та образність. При цьому, згідно аналізу О. Лігус «визначальну роль

принципу народності в українському романтизмі, як і в культурі багатьох слов'янських народів, відзначали й музикознавці різних поколінь» [3, 235].

Так, Семен Гулак-Артемівський – автор першої національної опери «Запорожець за Дунаєм». Цей твір не лише є прикладом опери в стилі романтизму, а й виявом політичного і культурного самовираження українського народу. Микола Лисенко, зі свого боку, зробив неоціненний внесок у розбудову національної композиторської школи як автор вокальних і хорових творів, опер, обробок народних пісень. У його творчості поєднано глибокий зв'язок із народною основою та європейське романтичне коріння музичної лексики, що дало змогу утвердити нову ідентичність української музики в контексті світового мистецтва.

На відміну від більш «академічного» європейського романтизму, український варіант цього стилю виявив тісний зв'язок із визвольною боротьбою, національним відродженням і громадянською позицією. Через музику митці доносили ідеї національної гідності, історичної пам'яті, культурної цілісності, що було особливо важливим у часи бездержавності України. Також науковці зауважують, що «в українській музиці середини ХІХ ст. не було контрастного переходу до реалізму, на відміну від літератури; не було в ній і протиріч між романтичними традиціями та тенденціями неоромантизму чи то модернізму на зламі століть» [3, 236].

Відповідно, музика композиторів-романтиків не втратила своєї актуальності й у ХХ столітті. Її принципи вплинули на розвиток таких течій, як імпресіонізм, експресіонізм, неоромантизм, а також на формування кінематографічної музики та навіть окремих жанрів популярної музики. Виразність, емоційна насиченість, символізм і орієнтація на суб'єктивне переживання стали також основою сучасного композиторського мислення.

Відтак, можна зробити висновок, що романтична спадщина продовжує жити в інтерпретаціях нових поколінь композиторів, виконавців, а також у контексті академічної освіти та мистецтвознавства. Романтизм виявляється не лише історичним стилем, а цілісною естетичною парадигмою, яка продовжує впливати на сучасну культурну ситуацію як чинник художнього розвитку європейських та українських моделей інтерпретації смислу, що відзначаються художньою своєрідністю, історико-культурною вагою та актуальністю.

Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Київ : Поліграфіст, 1997. 321 с.
2. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. III. ХІХ ст. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. 478 с.
3. Лігус О. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект. *Музикознавство*. 2020. Вип. 82. С. 45–53.

СЕКЦІЯ 2. КУЛЬТУРОЛОГІЯ

*Денисюк Жанна,
доктор культурології, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕДІАТИЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

У сучасному світі цифрові технології та медіа є глибоко інтегровані в повсякденне життя, змінюючи собою інші способи комунікації та впливаючи на формування багатьох соціокультурних процесів, у тому числі й культурної ідентичності. Процеси медіатизації культури стають ключовим фактором у трансформації культурних практик, взаємодії між індивідами та ін..

Цифрові технології сприяють глобалізації культурних процесів, роблячи інформацію доступною в реальному часі та сприяючи формуванню нових форм культурного вираження та споживання культурного продукту. Цифрові платформи та соціальні мережі змінюють традиційні моделі комунікації, роблячи їх більш інтерактивними та персоналізованими, що, своєю чергою, сприяє створенню нових форм соціальної взаємодії та спільнот за інтересами, що впливає на способи сприйняття та передачі інформації та культурних цінностей. Дослідниці Е. Каун та К.Фаст, аналізуючи складні процеси медіатиції у сфері культури та повсякдення, відзначають, що, у всіх сферах культури присутність медіа змінює правила естетичної творчості, поширення та використання звуку, зображень і текстів. Медіатизація значною мірою впливає на читання, книжкову індустрію та освіту, аудіювання та музичну індустрію, театр, кіно та візуальну культуру як у образотворчому, так і в популярному мистецтві та культурі [3].

Медіатизація культури впливає також на процеси формування та переосмислення культурної ідентичності: з одного боку, цифрові медіа сприяють збереженню та популяризації культурної спадщини через її цифровізацію та поширення, а з іншого - вони можуть призводити до гомогенізації культур та втрати унікальності через домінування глобальних медіапродуктів. На думку С. Чьотелі, розроблена цифрова ідентичність сприймається аудиторією як ілюзія реальності індивіда. Звичка, наприклад, щоденного ведення блогу перетворилася на щоденний запис та публікацію різних відео на платформах соціальних мереж. Маючи цю технологічну інфраструктуру, людина ділиться медіатичною публікацією з відомими людьми. Відтак бажаний для багатьох світ медіатичної публічної сфери та грошовий дохід від публікації відео заохочують людей мати власну цифрову ідентичність [1].

Цифрові медіа створюють нові простори для вираження емоцій та формування так званих «цифрових афективних культур». Ці платформи дозволяють користувачам об'єднуватися навколо спільних емоційних переживань, що сприяє формуванню нових форм культурної спільності та солідарності. Як відзначають сучасні дослідники, комунікація, як і все соціальне життя людини, вбудована в культурні зв'язки, а культура організована як система символів на всіх рівнях комунікації. Відповідним чином, комунікація – це певним чином вкорінені в культурі та передані нею символи та цінності, що стають доступними через інтерпретаційну дію [2].

Таким чином, можемо констатувати, що медіатизація культури в цифрову добу є складним та багатогранним процесом, що впливає на всі аспекти суспільного життя, трансформуючи комунікативні та культурні практики, змінюючи способи формування культурної ідентичності та створюючи нові форми соціальної взаємодії. Розуміння цих процесів є необхідним для адаптації до сучасних реалій та збереження культурного розмаїття в умовах глобалізації та сучасних цифрових трансформацій.

Список використаних джерел

1. Çöteli, S. The Impact of New Media on The Forms of Culture: Digital Identity and Digital Culture. *Online Journal of Communication and Media Technologies*. 2019. Vol. 9(2). URL: https://www.researchgate.net/publication/332950540_The_Impact_of_New_Media_on_The_Forms_of_Culture_Digital_Identity_and_Digital_Culture (дата звернення: квітень 2025).
2. Döveling, K., Harju, A. A., & Sommer, D. (). From Mediatized Emotion to Digital Affect Cultures: New Technologies and Global Flows of Emotion. *Social Media + Society*. 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication/318960758_From_Mediatized_Emotion_to_Digital_Affect_Cultures_New_Technologies_and_Global_Flows_of_Emotion (дата звернення: квітень 2025).
3. Fast K., Kaun A. Mediatization of culture and everyday life. *Karlstad University Studies*, 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/273625794_Mediatization_of_culture_and_everyday_life (дата звернення: квітень 2025).

*Овчарук Ольга,
докторка культурології, професорка,
професорка кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОСТІ

Розвиток української держави у принципово нових умовах цивілізаційних змін обумовлює необхідність пошуку культурних основ та ціннісних орієнтацій існування як у цілому українського суспільства, так і кожної конкретної особистості. Це обумовлено й тими безпрецедентними викликами, глибокими соціальними та економічними змінами, які спричинила російська збройна агресія. Їх

наслідки – руйнування, втрата людського капіталу, вимушена міграція та загроза культурній спадкоємності тощо. Все створює серйозні ризики для майбутнього нації. Відтак, Україна потребує новітньої політики гуманітарного розвитку, яка буде відповідати сучасним модернізаційним викликам, а також сприяти реалізації інтелектуального та творчого потенціалу її громадян.

Проблематика сучасної культурологічної науки спрямована на осмислення широкого кола гуманітарних проблем, які визначають дослідницькі орієнтири та перспективні напрями розвитку сучасного українського культурного простору. Це потребує визначення та обґрунтування пріоритетних стратегій в культурі, обумовлених фактором формування людського капіталу. Ця проблематика актуалізована у різних програмних документах, аналітичних матеріалах, наукових доповідях, дослідженнях, де гуманітарна сфера розглядається як простір реалізації духовного та творчого потенціалу особистості.

Забезпечення цілісності гуманітарного простору є ключовим завданням для української держави, адже цілісність гуманітарного простору виступає запорукою національної безпеки, суверенітету та територіальної цілісності країни. В сучасних умовах гібридних війн, військових загроз важливість формування гуманітарного простору є не менш важливим завданням, ніж питання обороноздатності країни. Звідси, розробка ключових засад гуманітарної та культурної політики виступають як першочергові. Через суспільну консолідацію політичних, господарських, культурних інституцій, що формують єдиний національний простір України, стає можливим вирішення цих складних та актуальних викликів [1; 4].

Гуманітарна сфера є складно структурованим явищем. Це, у свою чергу, зумовлює необхідність залучення різних векторів для його управління, формування виваженої та планомірної державної гуманітарної політики. Для цього на виконання Указу Президента України «Про невідкладні заходи з проведення реформ та зміцнення держави» від 8 листопада 2019 р. № 837/2019 Українським інститутом аналізу та менеджменту політики розроблено та представлено на розгляд Верховної Ради України «Концепцію гуманітарної стратегії України» [2]. Основні завдання Концепції визначено на трьох рівнях: держави, суспільства та громадянина. Ключовим підходом до розв'язання окреслених завдань є людиноцентричний як основа для забезпечення прав, свобод людини та громадянина.

Необхідність створення належних умов для гуманітарного розвитку країни, формування сприятливого культурного простору для розкриття особистісного творчого потенціалу кожного громадянина актуалізує обґрунтування пріоритетних гуманітарних стратегій як основи вироблення концептуальних положень гуманітарної та культурної політики держави. Ключовою сферою, де мають бути створені необхідні для цього умови є сфера культури. Через поєднання гуманітарного та культурного можуть бути забезпечені культурні потреби особистості, можливості для її творчого самовираження. Гуманітарний аспект в культурі у його практичному вимірі дозволяє також забезпечити участь широкої

громадськості у розбудові регіональних творчих осередків, розвитку соціальних культурних ініціатив та культурних практик.

У науковому просторі звернення науково-дослідницьких інтересів до поняття «гуманітарного» пов'язано з розширенням дискурсивного поля культурологічної науки, її людинознавчою сутністю, а також розширенням сучасних знань про культуру як про творче середовище людського існування. Відтак, поєднання поняття «гуманітарного» з визначенням культурної стратегії передбачає розробку концепції гуманітарного розвитку й тим самим сприяючи зростанню та реалізації творчого потенціалу людини як суб'єкта, який діє в культурному середовищі. Вихід сучасної незалежної України у світовий постіндустріальний простір зумовлює також вивчення можливостей розширення міжнародних культурних відносин як засобу діалогу культур у просторі полікультурного світу.

Документом, що визначає стратегію розвитку української культури та накреслює тим самим її перспективи є Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року» [3]. Прийняття даної Стратегії обумовлено розумінням ролі культури як ключового інструменту збереження української національної ідентичності, зміцнення соціальної згуртованості, відновлення суспільної довіри та посилення державної безпеки. Прийняття Урядом України вказаного документа стало визнанням культури як центру державних інтересів, національної політики, безпеки держави, а також ролі творчої особистості у відновленні та соціально-економічному розвитку України.

Список використаних джерел

1. Гуманітарна політика в Україні: виклики та перспективи (Біла книга): аналіт. доп. / [Сінайко О. О. (кер. авт. кол.), Тищенко Ю. А., Каплан Ю. Б., Михайлова О. Ю., Валевський О. Л. та ін.] ; за заг. ред. Ю. Б. Каплан, Ю. А. Тищенко. Київ: НІСД, 2020. 136 с.
2. Концепція гуманітарної стратегії України: Український інститут політики, аналітичний центр. URL: <https://uiamp.org/uk/kontseptsiya-humanitarnoyi-stratehiyi-ukrayiny>
3. 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 березня 2025 р. № 293-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/293-2025-%D1%80#Text>
4. Степико М. Цілісність гуманітарного простору України як об'єкт національної безпеки держави: Аналітична записка. Національний інститут стратегічних досліджень. URL: <https://www.niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/cilisnist-gumanitarnogo-prostoru-ukraini>

*Буга Ольга,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НАРИСИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ДІАНИ ПЕТРИНЕНКО (ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Українська музична культура представлена численною плеядою видатних композиторів та виконавців. В непростий час нашого сьогодення особливо цінно та значимо усвідомлювати рівень і масштаби творчих дарувань українських митців, їхню роль у розвитку нашої культури, в цілому, та представленні нашої країни на світовій сцені. Говорячи про українську композиторську школу, ми згадуємо таких корифеїв як: Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Василь Барвінський, Валентин Сильвестров, Мирослав Скорик, Євген Станкович і, безумовно, цей перелік можна продовжувати ще не одним славетним ім'ям. Згадуючи ж виконавців, особливу увагу хочеться приділити видатним співакам та співачкам нашої країни, котрі прославили українську вокальну школу далеко за межами своєї Батьківщини. Золотими літерами вписані у співочу історію України імена Бориса Гмирі, Євгенії Мірошніченко, Бели Руденко, Оксани Петрусенко, Марії Стеф'юк, Дмитра Гнатюка, Анатолія Солов'яненка, Діани Петриненко, Євгенії Колесник та ще багатьох діамантових голосів.

Саме на постаті Діани Гнатівни Петриненко хочеться зупинитися більш детально, адже 8 лютого 2025 року виповнилося 95 років з дня народження славної доньки Полтавщини. Вона, як народна артистка України і СРСР, лауреатка Шевченківської премії, кавалер ордена княгині Ольги 3-го ступеня, вихованка, а згодом, професорка кафедри сольного співу Київської консерваторії (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), володіла прекрасним лірико-колоратурним сопрано.

Діана Гнатівна об'їздила з гастрольними виступами півсвіту (Канада, США, Німеччина, Австрія, Польща, Франція, Японія, Нідерланди, Фінляндія, Італія, Угорщина, та ін.). Її спів скрізь сприймали з великим захопленням, вона ніколи не соромилася співати зарубіжним слухачам українську народну пісню і завжди прищеплювала любов до українського репертуару своїм студентам.

Як викладач консерваторії, Діана Петриненко виховала низку талановитих виконавців, серед яких всевітньо відома оперна зірка, народна артистка України, лауреат Шевченківської премії, солістка Національної опери України Людмила Монастирська; солістка Національної філармонії заслужена артистка України Єлизавета Ліпітюк; соліст Львівської обласної філармонії та хорової капели “Думка”, лауреат Шевченківської премії Михайло Тищенко; солістка Київського муніципального академічного театру для дітей та юнацтва Алла Пригара та багато інших.

Згідно з біографічними даними, народилася майбутня співачка Діана Петриненко (дівоче прізвище Паливода) 1930 року на Полтавщині. Вокальні здібності були притаманні всім членам родини Паливод. З 1947 р. Діана навчалася на вокальному факультеті Київського музичного училища імені Р. М. Глієра, у класі М. Єгоричевої, (вихованки професорки М. Донець-Тессейр – учениці видатного українського співака та педагога О. Мишуги). Роки 1950–1955 – період навчання Д. Петриненко у Київській консерваторії. Вагомий вплив на розвиток молоді співачки мала також її концертмейстер – Зоя Юхимівна Ліхтман, з якою Діана підготувала і виконала низку цікавих концертних програм (зокрема, близько 40 фондових записів для Українського радіо).

Ще навчаючись в аспірантурі, в 1959 р. Діана Петриненко отримала другу премію Сьомого всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Відні. На врученні цієї почесної нагороди видатний італійський співак ХХ століття Тіто Скіпа високо оцінив вокальну майстерність виконавиці: “Ця поетеса чарівних звуків володіє блискучим голосом і не поступається кращим зіркам італійського бельканто. Вклоніться тій землі, яка народжує такі прекрасні голоси. Ваш голос – це надбання світової культури, він є найвищою візитівкою України” [5, с. 12].

Співачка випробувала себе у багатьох жанрах вокальної музики (опери, кантати, ораторії, народні пісні, романси, церковна музика). Діана Гнатівна є першою виконавицею багатьох творів українських композиторів її сучасності. Ще навчаючись у Оперній студії консерваторії вона вперше виконала партію Мавки в опері “Лісова пісня” В. Кирейка. Саме на її вокальні здібності орієнтувався композитор М. Жербін, коли писав свій Концерт для голосу з оркестром. Діані Гнатівні судилося першій виконувати вокальний цикл “Мелодії” П. Гайдамаки на вірші Лесі Українки; солоспів Г. Майбороди “Запливай же, роженько весела” на слова А. Малишка; романси “Соловей і троянда” А. Кос-Анатольського та “Розсипає сонце” Ю. Мейтуса; “Вечірню пісню” К. Стеценка та багато інших композицій [5, с. 13].

Крім творів українських композиторів-сучасників, Діана Петриненко прекрасно виконувала опуси українських композиторів-класиків: М. Лисенка (романси на слова Т. Шевченка, вальс Венери з опери “Енеїда”, партію сопрано в ораторії “Радуйся, ниво неполита”), романс та арію Оксани з опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, Л. Ревуцького (“Хустина” сл. Т. Шевченка), Я. Степового “Не беріть із зеленого луку верби”. Презентувала співачка і безліч цікавих концертних програм, до яких входили відомі й забуті твори світових класиків Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, А. Вівальді, Л. Бетховена, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, В. Белліні, Й. Штрауса, Л. Деліба, Е. Гріга, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Ф. Ліста, Ж. Оффенбаха.

Особливе місце у творчому спадку співачки займають українські народні пісні. Еталонними вважаються виконані нею “Черевички мої”, “Ой, співаночки мої”, “Нехай загородять там, де нелюб ходить”, “Глибока кирниця”, “Чотири

воли пасу я”, “Ой, лугом іду, голосок веду”, “Ой, дівчино, шумить гай”, “Ой, не світи, місяченьку”, “Ой, мала я у коморі просо”, “Човен хитається” тощо. Саме в народній пісні найбільше розкривався багатогранний талант і високий рівень вокальної майстерності Діани Гнатівни. У 1972 р. за концертну програму, до якої увійшли народні пісні, записані з голосу Лесі Українки, виконавиці було присуджено Державну премію УРСР ім. Т. Г. Шевченка [2, с. 200].

Починаючи з 1961 р., Діана Петриненко стала працювати викладачем на кафедрі сольного співу Київської державної консерваторії (1984 р. – доцентка, з 1991 р. – професорка).

Як зазначає у своїй статті І. Ганджа, за спогадами сучасників, на заняттях Діана Гнатівна завжди була тактовною, в доброму гуморі, ніколи не сварила учнів за невідале виконання твору. В роботі над вокальними творами професорка чітко дотримувалася стилю та нюансів, вказаних композитором. Велику увагу Д. Петриненко приділяла роботі над народними піснями та творами українських композиторів, адже вона сама дуже добре відчувала українську музику і вважала, що голос студентів найкраще розкривається на українському репертуарі (рідна мова, близька і зрозуміла мелодія та ін.) [2, с. 201].

Діана Петриненко віддала педагогічній ниві більше 50 років свого життя. Померла видатна співачка у листопаді 2018 року на 89-му році життя.

Пам'ять про Діану Гнатівну живе у серцях її учнів та всіх, хто знав цю прекрасну талановиту жінку. 19 лютого 2025 року в Національній філармонії України відбувся сольний концерт Людмили Монастирської – народної артистки України, учениці Діани Гнатівни. Як вираз глибокої вдячності до своєї наставниці та з нагоди вшанування ювілею з дня її народження, Людмила Монастирська присвятила другий відділ свого концерту пам'яті Діани Гнатівни, уклавши його програму саме з творів її репертуару.

Вокальна та педагогічна майстерність Діани Петриненко, унікальний талант виконавиці відображати риси національного характеру в співі стали значимим надбанням українського і світового вокального мистецтва та гідним прикладом для наслідування майбутніми поколіннями виконавців і викладачів.

Список використаних джерел

1. Біба П. М. На щастя, на добро: Творчий портрет народної артистки СРСР Д. Петриненко. *Вечірній Київ*. 1980. № 33. С. 3.
2. Ганджа І. В. Феномен Діани Петриненко як співачки і педагога. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. I (6). С. 197-202.
3. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001). Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 95 с.
4. Діана Петриненко: пісня довжиною у життя. *Порадниця*. URL : <https://poradnica.com.ua/diana-petrynenko-pisnya-dovzhynoyu-u-zhyttya/>
5. Свідоцтво про життя : до ювілею видатних артисток К. С. Лучко, Д. Г. Петриненко, Т. І. Кислякової : біобібліографічне досьє. <https://libgonchar.org>. URL : https://libgonchar.org/images/images_2/svidotctvo_pro_jittyia_compressed.pdf/

Buhaiov Mykola,
Doctor of Philosophy in Cultural Studies

CONSTRUCTING IDENTITIES IN THE NETWORKED WORLD: CULTURAL AND PSYCHOLOGICAL DIMENSIONS

In the contemporary information and communication environment, the virtual self emerges as a dynamic entity that undergoes constant transformation under the influence of the digital sphere. In some cases, it mirrors real identity, constructed through self-presentation and the reflection of everyday traits. In others, it departs radically from lived reality: in the pursuit of self-expression, individuals create symbolic, alternative images that function as experiments or even utopian projections. Thus, virtual identity may act both as a copy of the real person and as a construct performing new, often highly imaginative roles.

Identification with virtual space becomes a means of self-exploration. The digital environment allows individuals to experiment with multiple models of the self, testing their viability and the reactions of others. In this sense, virtualization operates as a creative act, offering opportunities for self-expression and expanding the horizons of experience. Yet the ability to change endlessly within the virtual sphere also fosters deep immersion in online reality, sometimes at the expense of social and cultural participation in the offline world. The constant production of virtual identity carries negative implications as well. Prioritizing digital communication and entertainment over real social practices often leads to alienation, antisocial tendencies, and a loss of contact with material reality. These trends acquire a collective dimension, suggesting the gradual virtualization of society as a whole. Mass culture and collective consciousness are increasingly reshaped by symbolic images generated online. At the same time, informational oversaturation prevents individuals from processing these images coherently, producing fragmented, chaotic worldviews and complicating the formation of stable identity.

A considerable share of time is now devoted to online communication, much of it superficial. This reduces the value of face-to-face interaction and blurs boundaries between the real and the virtual. Such a condition forces individuals to renegotiate their place within a shifting socio-cultural reality. For many, participation in everyday life is substituted with activity on social networks, which provide quick and emotionally vivid experiences. Reality, by contrast, appears complex and difficult to control, while virtual environments seem flexible and attractive. This tendency cultivates a desire for heightened sensations, disregard for objective reality, and increased psychological strain. The temporal and spatial qualities of virtual reality also shape cognition. Because digital space lacks linearity, it encourages nonlinear, associative, and often chaotic modes of thinking. Socialization in virtual society no longer relies on traditional mechanisms of education and upbringing but on experimentation with different versions of the self. This constant striving for refinement may stimulate creativity, yet it also risks producing dependency, dissatisfaction, and estrangement from reality. Equally significant is the potential for

manipulation. Online, individuals are frequently subjected to subtle psychological influence from bloggers, influencers, or other communicators who direct attention in deliberate ways. Such manipulation creates the illusion of voluntary action while subordinating users to external control. As a result, perceptions of reality are distorted, and cultural codes are replaced by imposed behavioral models. Digital communication allows these manipulative practices to spread globally, transcending geographical boundaries while adapting to local contexts.

From a cultural perspective, virtual reality functions as a mechanism for constructing new identities. It not only provides opportunities for creative self-realization but also serves as a means of social integration, offering a form of symbolic “cement” for collective life. Yet such identities are increasingly shaped less by heritage and tradition than by the dominant patterns of mass culture and digital consumption. Immersion in virtuality also transforms consciousness more broadly. Individuals adopt behavioral models from online influencers and communities, weakening ties to the cultural environment in which they physically exist. Consequently, alongside real identity, a virtual counterpart develops with its own unique characteristics. While it may include spiritual dimensions, it lacks physical embodiment, instead replicating itself through multiple digital variations.

Today, virtual reality constitutes a powerful factor in reshaping both personality and culture. It opens new avenues for creativity and self-expression but simultaneously intensifies risks of alienation, fragmentation, and manipulation by mass culture. The emergence of virtual identity is accompanied by an enrichment of experience but also by the threat of psychological dependency and erosion of deeper cultural orientations. In light of these dynamics, several measures appear essential. First, fostering digital literacy and critical thinking is crucial for resisting manipulation online. Second, maintaining a balance between real and virtual life requires emphasizing the value of offline experiences and face-to-face interaction. Third, integrating the topic of virtual identity into educational programs can help younger generations develop a more conscious attitude toward digital practices. Fourth, providing psychological support, particularly in the prevention of internet dependency, is increasingly necessary. Finally, promoting high-quality cultural content can strengthen spiritual and cultural values within the virtual environment.

In conclusion, virtual culture must be regarded not only as a realm of new opportunities but also as a space of responsibility. The freedom of self-expression it affords should be coupled with awareness of the social and cultural consequences of digital transformation. Only through such a balanced approach can virtual identity enrich rather than undermine the integrity of both individual and collective life.

References

1. Yanbo Cheng, Yingying Wang. Evaluating the Effect of Outfit on Personality Perception in Virtual Characters. *Virtual Worlds*. 2024. №3(1). P. 21–39. DOI: <https://doi.org/10.3390/virtualworlds3010002>.
2. Michael P. McCreery, S. Kathleen Krach, P. G. Schrader, Randy Boone. Defining the virtual self: Personality, behavior, and the psychology of embodiment *Computers in Human Behavior* (May 2012). Vol. 28. Iss. 3. P. 976–983.

*Грек Володимир,
доцент, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри хореографії, викладач фахового коледжу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв*

ВЗАЄМОДІЯ МУЛЬТИДИМЕНСІЙНИХ АСПЕКТІВ ІНТЕЛЕКТУ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Створення хореографічної композиції з моменту задуму до повної реалізації постановочного процесу є складним процесом, у якому задіяна велика кількість інструментів на рівні інтелекту та творчих, професійних навичок постановника.

Творчий процес який відбувається під час створення хореографічної композиції на інтелектуальному рівні, передбачає використання та органічне поєднання художньої експресії, емоцій та інтелектуальної стимуляції. Зазвичай, постановники розпочинають цей процес з мозкового штурму ідей, тем і концепцій танцю, черпаючи натхнення з різних джерел, таких як музика, література та власний життєвий досвід. Саме з цього етапу і починається неусвідомлене використання інтелекту творчої особистості.

Інтелект людини – це здатність індивіда сприймати, розуміти, навчатися, адаптуватися та вирішувати проблеми використовуючи знання, уміння та навички сформовані у процесі власного розвитку. Мультидименсійність – це концепція, яка вказує на існування та використання різних аспектів, або вимірів у творчості, що не можуть бути реалізовані без інтелекту людини. Ця ідея бере свій початок від теорії множинного інтелекту Говарда Гарднера [3], який виділяє кілька видів інтелекту, кожен з яких має свою специфіку і застосування в різних сферах діяльності. Саме мультидименсійність може створити умови для прояву і сприйняття творчості на різних рівнях інтелекту та емоцій.

На етапі постановочного процесу хореографічної композиції задіюються різні види інтелекту, які у органічній взаємодії можуть створити умови для постановки високохудожнього хореографічного твору.

Креативний інтелект: використання даного виду інтелекту у процесі створення хореографічної композиції дозволяє постановнику шукати та генерувати нові оригінальні ідеї, які можуть бути основою для майбутнього твору. Саме оригінальність мислення визначає індивідуальність митця і характеризується прагненням його до самостійності та незвичності у ході реалізації поставленої творчої задачі.

Емоційний інтелект допомагає відчувати та виражати почуття у ході реалізації твору на рівні ідеї. У міру створення хореографічного твору хореографи ретельно розглядають структуру, динаміку та хід танцю, щоб передати задумане повідомлення або викликати певну емоцію.

Логічний інтелект у свою чергу, є підґрунтям для аналізу, структуризації та побудови хореографічної композиції, врахування всіх деталей, які допомо-

жуть вибудувати логічні та причинно-наслідкові зв'язки майбутнього твору. Цей вид інтелекту задіюється при структуруванні хореографії та самої композиції, застосовується при роботі з музичною основою твору, плануванні всіх етапів створення хореографічного твору.

Візуальний інтелект допомагає створювати візуальні аспекти створення хореографічної композиції: образи, хореографічний текст, малюнок танцю та інші інструменти композиційної побудови. Постановники можуть експериментувати з різними рухами, створювати пластичні мотиви та моделювати дизайн композиції, щоб створити візуально захоплюючу та інтелектуально стимулюючу хореографію.

Окрім базових форм інтелекту, що залучаються у процесі створення хореографічного твору у даній діяльності можуть бути активізовані й інші типи інтелекту, зокрема: тілесно-кінестетичний, візуально-просторовий, мовно-лінгвістичний, міжособистісний, внутрішньоособистісний тощо.

Протягом творчого процесу створення хореографічної композиції танцівники також беруть активну участь у втіленні хореографії в життя через власну інтерпретацію, усвідомлення, дослідження та експресію та виконання рухів. Вони тісно співпрацюють з хореографом і у ході цієї взаємодії також залучають власну творчість та інтерпретацію.

Не можна не сказати про використання штучного інтелекту, оскільки він вже активно використовується у сфері хореографії – від генерації ідей до допомоги у постановці композицій. І якщо його використання може полегшити роботу митця і виконати частину роботи, яка необхідна для створення то танцю, то він ніколи не зможе наповнити твір емоцією, сенсами, глибиною образу, яку вкладає людина. Штучний інтелект – це потужний інструмент для хореографа, але не заміна. Він може допомогти у процесі створення композиції, однак ключовими залишаються художнє бачення, емоційний зміст і контакт із глядачем – сфери, які можуть реалізуватись виключно людиною, як індивідуальним носієм змісту, форми та емоційного наповнення.

Саме особистість хореографа як носія множинних інтелектуальних здібностей, виступає ключовою ланкою цього процесу, спрямовуючи ідеї, емоції та фізичні ресурси у єдине художнє ціле. Така синергія інтелектів на рівні індивіда забезпечує не лише технічну досконалість, а й глибину образного втілення. Отже, хореографічна творчість є яскравим прикладом інтеграції множинних інтелектів в особистості митця, що спільно сприяють формуванню цілісного, естетично виразного та змістовно насиченого танцювального твору.

Список використаних джерел

1. Ворон М., Найда Ю. Множинний інтелект: від теорії до практики. URL : <https://osvita.ua/school/method/1740/>
2. Лавриченко Наталія. Множинний інтелект і обдарованість у теоретичній моделі Говарда Гарднера. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2016. № 4 (58). URL : <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b9bc2150-1ad0-483a-b5e7-38722848981b/content>
3. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books, 2011. 440 p.

*Гришин Богдан,
аспірант кафедри культурології та філософії культури
Національного університету «Одеська політехніка»*

ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ВИМІРІ СОЦІАЛЬНОЇ ФІЛОСОФІЇ

Театральність у маркетингових комунікаціях – це складний і багатогранний феномен, що охоплює не лише елементи представлення продукту, а й створення певних образів, які впливають на соціальну свідомість. Соціальна філософія дозволяє розглядати цей феномен як спосіб формування суспільних уявлень, що сприяє укоріненню певних цінностей, норм та ідеалів у суспільстві. Тому цей феномен і всі форми його актуалізації доцільно розглядати в контексті концепції театральності соціокомунікативних проявів культури [1]. Провідною ідеєю цієї концепції є розуміння театральності як соціокультурної константи, що іманентно притаманна людству. Ця константа проявляється в різних видах людської діяльності, в тому числі й в комерційній, яка потребує ефективної маркетингової комунікації.

Якщо концепція театральності соціокомунікативних проявів культури стверджує, що будь-яка взаємодія між людьми є свого роду «спектаклем», де кожен учасник виконує певну роль, то маркетингові комунікації можуть розглядатися як різновид театрального дійства, що має на меті переконати, залучити та вплинути на цільову аудиторію.

У сучасному маркетингу використовуються різноманітні методи впливу на аудиторію: від візуальних ефектів до створення інтерактивних подій. Ці методи відображають такі складові театрального мистецтва:

- сценарій – розробка стратегій комунікації [2];
- ролі – цільові групи споживачів, поділ на «покупців» та «продавців»;
- декорації – дизайн бренду, упаковки, рекламного простору;
- костюми – костюмована реклама [3; 4];
- діалоги – комунікація через рекламу, соціальні мережі, PR.

Один з основних соціально-філософських аспектів маркетингових комунікацій полягає в тому, що вони виконують соціальну функцію, створюючи символічні світи, які впливають на сприйняття реальності. Елементи театральності, які часто присутні в таких комунікаціях, підсилюють соціальні стереотипи (наприклад, в рекламі, яка поширює стереотипні образи «сучасної домогосподарки», «взірцевого татуса», «ділової жінки» тощо), а також сприяють формуванню нових моделей поведінки. З цієї точки зору маркетингові комунікації є потужним інструментом соціалізації та зміни суспільної свідомості.

Одна з ключових цілей маркетингу – викликати емоційний відгук у споживача. Емоційне залучення є основою театрального впливу, оскільки емоції стимулюють запам'ятовування та формування лояльності до бренду. Завдяки вико-

ристанню емоційних наративів, візуальних та аудіоефектів маркетингові комунікації досягають театральної виразності.

Разом з тим, маркетингові комунікації (незалежно від того, чи мають вони театралізований характер) можуть призводити до негативних наслідків: формування хибних уявлень про реальність [5]; поширення ілюзорних цінностей, що орієнтують суспільство на споживання [6]; підміна автентичної комунікації комерційною. Ці проблеми також потребують ретельного вивчення в контексті соціальної філософії.

Висновок. Дослідження театральності маркетингових комунікацій у вимірі соціальної філософії дозволяє побачити глибокий вплив маркетингу на суспільство. Театральність є невід'ємною частиною сучасних комунікацій, що сприяє створенню нових форм соціальної взаємодії. Проте навмисна театралізація, зокрема, різних видів маркетингової комунікації (як інструмент посилення їх ефективності), має бути етичною, не суперечити базовим гуманістичним цінностям суспільства.

Список використаних джерел

1. Прокопович Л.В. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження: Монографія. Одеса: Екологія, 2019. 336 с.
2. Купрієнко А.А. Методика використання флешмобів у відеорекламі. Приазовський економічний вісник, 2023, Вип. 1(33). С. 74-77. DOI: 10.32782/2522-4263/2023-1-13.
3. Прокопович Л.В. Рекламний косплей в драматургії сучасного кіно. Вісник науки та освіти, 2024, № 8(26). С. 1534-1543. DOI: 10.52058/2786-6165-2024-8(26)-1534-1543.
4. Артеменко М.П., Агаджанян І.С. Художньо-образні особливості косплею в контексті досягнення туристичної атракції. Art and Design, 2018, № 3. С. 41-53. DOI: 10.30857/2617-0272.2018.3.4.
5. Прокопович Л., Гришин Б. Проблема фрагментації суспільної свідомості в теоріях Габермаса та практиках маркетингової комунікації. Modern aspects of modernization of science: status, problems, development trends: materials of the 41 International scientific and practical conference (Ankara, Turkey, February 7, 2024). P. 484- 488. DOI: 10.52058/41.
6. Debord Guy. La société du spectacle, 1967.

Драч Володимир,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРАКТИКИ ВИКОРИСТАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В МІЖНАРОДНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ОБМІНІ

Сучасний світ перебуває у постійному діалозі культур, де мистецтво відіграє особливу роль як засіб комунікації, взаєморозуміння та формування позитивного іміджу держав. Однією з ефективних форм міжнародного культурного обміну є хореографія, зокрема бальна, яка поєднує універсальні естетичні коди з національними особливостями виконання. Бальна хореографія виступає

не лише сферою дозвілля, а й потужним інструментом культурної дипломатії та міжкультурної взаємодії.

Бальні танці являють собою синтез класичних, народних та сучасних хореографічних традицій, маючи усталену систему стилів (європейська та латиноамериканська програми), що водночас залишає простір для інтерпретацій і національних акцентів. Їхня універсальність дає можливість різним народам комунікувати на «мові тіла», зрозумілій без перекладу.

Під час міжнародних фестивалів і конкурсів бальна хореографія стає майданчиком для культурного діалогу, де виконавці представляють не тільки техніку танцю, але й ментальність своєї країни через костюм, манеру подачі, інтерпретацію музики та ін.

Формами практик міжнародного культурного обміну за допомоги інструментів бальної хореографії є насамперед міжнародні фестивалі та конкурси, культурні проекти, програми, майстер-класи та інші заходи. До таких, зокрема, належать відомі фестивалі, такі як, як Blackpool Dance Festival (Велика Британія), German Open Championships (Німеччина), що є платформами не лише для змагань, а й для обміну досвідом, знайомства з іншими культурами тощо.

В Україні у серпні 2015 р. в Яремче відбулася перша Міжнародна навчально-змагальна платформа з бальної хореографії, яка об'єднала понад сто виконавців із 12 регіонів України та гостей із Італії, Іспанії, Туреччини й Ізраїлю. Програма включала 130 годин практики з європейської, класичної й латинської програм, а також сценічної майстерності [2].

4 липня 2019 р. відбулася ще одна знакова для танцювального світу України подія – студія BIG Dance організувала перший в Україні міжнародний танцювальний Pro-Am турнір «BIG Pro-Am Cup». Програма заходу складалася із змагальної частини денного вечірнього відділення та шоу-номерів та танців, які не оцінювалися суддями. Особливістю змагань було й те, що проходили вони у форматі Open Air [3].

У листопаді 2021 р. в Полтаві вперше відбувся Всеукраїнський суддівський та тренерський конгрес із спортивної бальної хореографії, який мав міжнародну участь, зокрема за участі відомих світових танцюристів – Максима Буланія та Жоанни Леуніс. Подія включала майстер-класи, методичні обговорення та започаткувала нову систему рейтингування українських пар для підтримки участі в міжнародних турнірах [1].

Українські пари демонстрували високий рівень підготовки, зокрема, пара Майкл Фоскетт і Ніка Власенко стали чемпіонами світу з бальних танців WDC серед молоді (до 21 року) 2013 року на престижному Blackpool Dance Festival у Великій Британії.

Українська танцівниця бальних та латиноамериканських танців Надія Бичкова (1989 р.н.) стала дворазовою чемпіонкою світу та Європи у «10 Dance». У 2017 році вона приєдналася до британського телешоу «Strictly Come Dancing» як професійна танцівниця. Вона є володаркою двох рекордів Гіннеса на конкурсі

Strictly's Pro Challenge за найбільшу кількість танцювальних кроків за 30 секунд – для fleckerls у 2020 році та pat-a-cakes у 2021 році [4].

Славик Крикливий (В'ячеслав Леонідович Крикливий, 1976 р.н.), професійний танцюрист бальних танців, що спеціалізується на латиноамериканських танцях. Народився та виріс в Україні, наразі проживає в Нью-Йорку. У 2000 році він із Іоанною Леуніс здобув титули чемпіонів світу з міжнародної латиноамериканського танцю серед аматорів IDSF, Відкритому чемпіонаті Великої Британії (Блекпул), гала-концерті ARD Masters (Німеччина). Крикливий та Леуніс стали першими чемпіонами світу з латиноамериканських танців серед аматорів, а також він переміг на престижному ARD Masters Gala (Німеччина) і European Latin Championship [5].

Отже, бальна хореографія у міжнародному культурному обміні виступає ефективним інструментом налагодження діалогу між культурами, адже вона поєднує універсальність хореографічної мови та специфіку національних інтерпретацій. Завдяки фестивалям, конкурсам, освітнім програмам та дипломатичним заходам бальний танець сприяє взаємному пізнанню культур і створює нові простори для співпраці.

Список використаних джерел

1. Всеукраїнський суддівсько-тренерський з'їзд зі змагальних бальних танців та зустріч POLTAVA DANCE CAMP відбуваються на базі Політехніки. URL: https://nupp.edu.ua/en/news/competitive-ballroom-dancing-and-the-poltava-dance-camp-meeting-nupp.html?utm_source (дата звернення: квітень 2025).
2. Кубок Буковеля зі спортивних бальних танців. URL: <https://bukovel.com/en/events/kubok-bukoveliu-zi-sportivnogo-balnogo-tantsiu> (дата звернення: квітень 2025).
3. Big proam cup. International competition. Kyiv. Open Air. URL: <https://www.bigdance.com.ua/event/big-proam-cup-international-competition-kyiv-open-air.html> (дата звернення: квітень 2025).
4. Nadiya Bychkova. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Nadiya_Bychkova (дата звернення: квітень 2025).
5. Slavik Kryklyvyy. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Slavik_Kryklyvyy (дата звернення: квітень 2025).

*Забродська Мирослава,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ ЯК НОСІЇ КУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ: МУЗЕЙНА ДИПЛОМАТІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ В МУЗЕЇ «СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ»

У часи глобалізації культурна дипломатія стає інструментом *soft power*, де через персоніфіковані наративи формуються позитивні образи держав. Це здатність держави впливати на інші країни не через примус або економічний тиск, а через привабливість своєї культури, цінностей, політики.

Термін *soft power* увів американський політолог Джозеф Най у 1990-х роках. [1, 2]. На відміну від *hard power* (жорсткої сили), яка включає армію, санкції або економічний тиск, *soft power* діє через ціннісний та культурний вплив, переконання, повагу й інтерес.

До прикладу, Франція популяризує свою мову і культуру через Альянс Франсез. Альянс Франсез (*Alliance Française*) – глобальна мережа культурно-освітніх центрів, які діють у понад 130 країнах світу. Їхнє головне завдання – поширення французької мови та культури, формування позитивного іміджу Франції за кордоном. Через мовні курси, мистецькі події, виставки, кінопокази, вечори французької поезії мережа стає «культурним послом» Франції. Така стратегія м'якої сили дозволяє Франції впливати на інтелектуальні еліти інших країн, не використовуючи політичного чи економічного тиску.

Південна Корея реалізує свій культурний вплив через *Hallyu*: серіали, корейську кухню, які ключовими елементами феномену *Hallyu* (корейська хвиля), який охопив світ із початку 2000-х років. Пісні BTS чи BLACKPINK, популярні серіали на Netflix, традиційні страви (як кімчі чи булгогі) стали не просто світовими розвагами, а провідниками культури, цінностей, мови та способу життя Південної Кореї. Корейський уряд активно підтримує креативні індустрії, розуміючи їхню роль у формуванні глобального іміджу країни. Завдяки цьому Корея перетворилася на впливового культурного гравця у світі.

Приклади цих країн показують, як через емоційне залучення, естетику та популярність можна здобути довіру, прихильність і повагу, не використовуючи силу чи економічний тиск. Україна застосовує *soft power* через музейні експозиції, мистецтво, музику, культурну дипломатію, щоб формувати позитивний імідж у світі.

Дослідниця П. Герчанівська зазначає: «Іконографічний образ народу складається з комплексу традиційних для нього економічних, суспільно-політичних, соціо- та політико-культурних реалій і, насамперед, через розуміння свого минулого. Його змістовний компонент формується на основі національної парадигми, що домінує у конкретний історичний період і відбиває світогляд, національну самосвідомість та менталітет, національний характер, історичну пам'ять, етнонаціональні образи, національні традиції, міфи, символи, стереотипи поведінки та ін. Істотну роль у формуванні національної ідентичності грають успіхи міжнародної політики держави, підвищення авторитету країни у світі. У цьому контексті виробляється стратегія розвитку нації та зовнішньополітичний вектор держави». [2, 6–7].

Особистість – ключовий міст між нацією та її світовим образом. Саме відомі та впізнавані особистості формують найперше уявлення про народ, націю. Зокрема, музейна експозиція «Становлення української нації» у Києві репрезентує цю багатовимірність через сучасні фігури з кібершкіри видатних представників України різних епох. Експозиція музею площею 1800 квадратних метрів включає всю історію України від Трипілля до сучасності, висвітлюючи куль-

туру, традиції українського народу та доносячи до широкого загалу українців та іноземних громадян історичні факти про велич українського народу, його участь у розвитку Європи [3].

Відкритий у 2019 році у приміщенні Національного музею історії України у Другій світовій війні, музей «Становлення української нації» інтегрує 25 сюжетних композицій та понад 100 гіперреалістичних 3D-скульптур історичних діячів — від княгині Ольги до сучасників (Валерій Залужний, Олександр Тарнавський). Світову підтримку України у війні демонструють фігури представників іноземних партнерів Борис Джонсон, Джо Байден. Інтерактивні технології (звуковий дизайн, голограми, мультимедіа) забезпечують емоційне занурення, що підсилює прийняття культурного меседжу відвідувачами. Музей, як пульсуючий культурний центр загальнонаціонального значення: тисячолітній поступ державотворення та шлях формування українського національного духу постає перед відвідувачами, як лабораторія, яка змінює докорінно. Тут можна споглядати, слухати, читати, відчувати та самому стати її частиною. За 1 годину екскурсії в мультимедійному просторі за допомогою аудіогіда-поліглота тут можна ознайомитися з багатовіковою історією української нації і належно оцінити й усвідомити її місце в родині європейських народів. Музей користується попитом серед іноземних гостей столиці, бере активну участь у міжнародній виставковій діяльності.

Хронологія державотворчих постатей персоналізує експозиції музею. Від Княгині Ольги, яка репрезентує раннє християнство та міжнародну дипломатію Київської Русі, Князя Володимира Великого, що є символом європейської інтеграції через хрещення Русі до відомих сучасників. Могутня держава Ярослава Мудрого представлена фігурами родини князя – дружини Інгігерди, сина Святослава та доньок Єлизавети, Анастасії, Анни, Агати, які стали дружинами королів Франції, Угорщини, Норвегії. Князь Ярослав Мудрий отримав прізвисько «Тесть Європи», породичавшись з імператорами Священної Римської імперії та Візантії, королями Англії та Польщі. Композиція відтворює залу княжого палацу, виявленого під час археологічних досліджень у центрі Києва. В її оформленні використано знахідки з розкопок та фрески з Софійського собору, зокрема зображення сім'ї Ярослава Мудрого. Сюжет присвячений могутності Русі за часів правління київського князя Ярослава Мудрого та її міжнародного визнання в Європі. При Ярославі розбудовано Київ: споруджено Золоті Ворота, Святу Софію та інші храми. За його правління закладено міста Корсунь та Юр'їв, запроваджено писані закони — так звана Руська Правда. При Святій Софії відкрито першу на Русі школу та створено бібліотеку [4, с. 23].

У музеї нації представлена давня історія України, Русь, Велике князівство литовське, Руське і Жемантійське, Річ посполита, Гетьманщина, Українська козацька держава, Українська народна республіка, Радянська Україна, друга світова війна, сучасна Україна. Хронологічний ланцюг від давнини до сьогодення сприяє розумінню України як країни з неперервною культурно-історичною тра-

дицією. Через персоналізовані образи музей конструює цілісну, але багатошарову національну ідентичність. Цивілізаційні корені нації представлені в експозиції «Трипілля», релігійну та культурну інтеграцію репрезентують Володимир Великий, Ярослав Мудрий, князі Острозькі, Іван Мазепа, Пилип Орлик, Петро Могила, Тарас Шевченко, Леся Українка, Григорій Сковорода, Іван Котляревський, Володимир Винниченко, Августин Волошин, Андрій Шептицький. Політична боротьба — Княгиня Ольга, Данило Галицький, Дмитро «Байда» Вишневецький, Петро Конашевич-Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Іван Богун, Іван Виговський, Іван Мазепа, Михайло Грушевський, Симон Петлюра, Євген Коновалець, Павло Скоропадський, Степан Бандера, Андрій Мельник, Роман Шухевич та ін. Творчий, науковий, спортивний міжнародний потенціал держави демонструють фігури відомих українців (Соломія Крушельницька, Микола Амосов, Ігор Сікорський та ін.), а сучасність—відомі спортсмени, музиканти, військові. Сучасні діячі (Джамала, Олександр Усик, Валерій Залужний) сприяють популяризації України в ЄС, демонструючи її відкритість і культурну самодостатність. «Україна подарувала світові величезну кількість талановитих людей. Серед них – видатні вчені, винахідники, Нобелівські лауреати, герої війни, громадські діячі, письменники, музиканти, обдаровані лікарі та спортсмени. Відомі українці прославили нашу країну та її народ в різних куточках світу. Саме вони творили історію і зрештою змінили світ. Саме завдяки їхнім винаходам, досягненням та перемогам світ дізнавався про Україну» [4, 57].

Уособлена тяглість поколінь демонструє, що українська держава не випадковий конструкт ХХ ст., а результат довготривалої традиції державотворення.

Особистість – базова «одиниця культурної дипломатії», що реалізується через сучасні технології музеєфікації. Як зазначає П. Е. Герчанівська «Людина є культурним суб'єктом, виразником колективного й індивідуального культурного досвіду в системі соціального кодування» [5, 54–74]. Інтерактивні експозиції, які будуються на впізнаваних історичних образах, транслюють культурні коди, підсилюють емоційний та інтелектуальний зв'язок між людьми, сприяючи кращому сприйняттю й усвідомленню національної ідентичності. Історична послідовність постатей творить образ країни з глибокими цивілізаційними коренями, що діє згідно з європейськими цінностями. Персонофіковані експозиції музею нації впливають не тільки на містян, а й є креативним інструментом культурної дипломатії, що сприяють визнанню України як повноправного європейського партнера.

Список використаних джерел

1. Joseph Nye «I first introduced this concept in *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (New York: Basic Books, 1990), chapter 2.
2. Герчанівська П.Е. Етнічна та національна ідентичності: вектори розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 4'202. С. 6—7.
3. Музей «Становлення української нації». URL: <https://www.museumsun.org/> (дата звернення: 01.06.2025).
4. Галан В.В. Посібник з історії України. Київ. МСУН. 2024.С. 23, 57.

5. Герчанівська П. Е. Українська специфіка суб'єктивації людини в епоху постмодерну. *Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри* : монографія / М. М. Бровко та ін.; відп. ред. М. М. Бровко; НМАУ імені П. І. Чайковського. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2014. С. 54–74.

Костін Роман,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБИСТІТЬ У СТАНІ ВІЙНИ: ПРОСТІР СМИСЛОТВОРЕННЯ ТА КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Сучасні соціокультурні трансформації, особливо в контексті воєнного стану, зумовлюють глибокі порушення структурно-функціональної цілісності суспільства. Ці процеси спричиняють деструкцію повсякденного життєвого світу індивіда, виявляючись у дестабілізації усталеної системи соціальних статусів, ролей та нормативних регуляторів. Зокрема, відбувається девальвація ціннісно-символічних основ, що формують суспільне усвідомлення соціальних норм, а також оцінних суджень та інструментального значення соціальних ролей. Наслідком є руйнація усталених меж, які забезпечували впорядкованість системи соціальних зв'язків та ціннісних уявлень.

Поняття особистості розглядається з позиції гуманістичної психології (К. Роджерс, А. Маслоу), філософської антропології (М. Бердяєв, Е. Гусерль) та соціокультурної парадигми (К. Клакхон, К. Гірц). Особистість постає як центр смислової активності, носій культурних норм та інновацій. Культура, у свою чергу, – це не лише спадщина, але й процес, що відбувається в кожному індивідуальному досвіді. У воєнних умовах цей досвід набуває граничного характеру, актуалізуючи глибинні архетипи національної, етнічної та екзистенційної ідентичності.

Воєнний стан – це не лише геополітичний чи правовий факт, але й екзистенційний стан, що створює унікальний моральний тиск на особистість. Людина опиняється у ситуації вибору: діяти чи залишатися пасивною, боротися чи здаватися, зберігати людяність чи відступити від етичних засад. У таких умовах відбувається «оголення» внутрішнього ядра особистості. Те, що в мирний час може залишатися латентним, під впливом війни проявляється яскраво – солідарність, жертвовність, національна гідність, або навпаки – зневага, агресія, прагнення до самоізоляції.

Особистість не тільки трансформується під впливом культури, але й бере участь у її відтворенні. Через мову, мистецтво, волонтерство, інформаційний спротив, навіть через щоденні побутові вчинки – культура набуває нових форм. Період війни стає каталізатором появи нових культурних кодів: посилюється національний наратив, переосмислюються традиції, змінюється соціальна етика. Особистість, яка переживає ці зміни, стає суб'єктом культурної трансформації.

З 2022 року Україна переживає масштабну війну, що вплинула не лише на державу як політичну одиницю, але й на кожну особистість. Волонтерський рух, поява нової військової етики, відродження української мови, популяризація української культури та героїзація простих людей – усе це свідчить про те, що особистості українців формують нову культурну матрицю. Війна активізувала ті аспекти культури, які були маргіналізовані, або ж латентні: релігійність, громада як соціальний інститут, пам'ять про минуле, так звана «мовчазна пам'ять» [2]. Водночас виникають нові практики – цифрова культура спротиву, креативна індустрія війни (меми, анімації, музика), які також проявом культурної діяльності особистості.

Таким чином, особистість у період воєнного стану – це простір, у якому відбувається не лише випробування на міцність, але й активне формування нової культури. У ситуації кризи особистість стає центром смислотворення, джерелом морального оновлення і культурного прориву. Тому культура не лише впливає на особистість, вона сама її продукує, особливо тоді, коли на карту поставлено саму ідентичність нації.

Суспільство тимчасово втрачає консенсус щодо загально визнаної системи цінностей, занурюючись у стан аномії, згідно з концепцією Е. Дюркгейма. Дефіцит матеріальних благ та обмежений доступ до престижних соціальних позицій у політичній та економічній сферах суспільства посилюють конкуренцію за їх здобуття. Це, своєю чергою, призводить до поглиблення соціального розшарування, що полягає в ієрархічному розподілі соціокультурних благ.

Сучасні дослідники виділяють кілька умовних груп у суспільстві, диференційованих за їхньою участю та позицією у відтворенні (або ж деконструкції) соціально-статусної ієрархії та ціннісно-нормативної системи: активна позиція, переважно активна позиція, переважно пасивна позиція, пасивна позиція, контрреволюційна позиція. У кожній із зазначених соціальних груп формується власна ціннісно-нормативна система, що генерує відповідну ієрархію соціальних статусів, ролей, а також адекватну систему мотивацій та очікувань. Це свідчить про виникнення поліфуркації ціннісно-нормативних систем у суспільстві в умовах трансформаційних процесів [1, 115–116].

Інтерпретація минулого, усвідомлення сучасного та конструювання уявного майбутнього відіграють ключову роль у формуванні ціннісно-символічних засад відтворення життєвого простору особистості. У контексті воєнного стану це набуває особливого значення, оскільки саме на перетині цих інтерпретацій відбувається як випробування, так і переформатування культурних ідентичностей.

Список використаних джерел

1. Лобанова А. С. Феномен соціальної мімікрії. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2004. 300 с.
2. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини) : дис. на здобуття ступеня док. філос. : 034 – культурологія. НАКККіМ. Київ, 2021. 241 с.

Луговенко Тетяна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

МІСЦЕ ТА РОЛЬ ПЕДАГОГА В РОБОТІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Освіта в усі часи була основою та запорукою розвитку суспільства у всіх напрямках його діяльності та життя. Рівень освіченості громадян гарантовано підіймає країни світу на вищий щабель економічного, культурного та соціального розвитку. Держава не тільки дає конституційну можливість отримання вищої освіти (Закон України “Про освіту”), а також завдяки міністерству освіти України, дбає про якість та постійне удосконалення його відповідно до останніх світових тенденцій розвитку. Одними з державних органів які забезпечують освітні послуги, відповідно Закону України “Про освіту”, є заклади вищої освіти (далі ЗВО).

Для існування та продуктивної роботи закладу вищої освіти треба з’єднання чотирьох складових – замовник, керівництво закладу вищої освіти та всі адміністративні органи забезпечуючи його роботу, науково-педагогічні працівники (далі НПП) закладу та здобувачі освіти.

При злагодженої роботі чотирьох складових існування та робота закладу вищої освіти може бути якісною. Зрозуміло, що всі учасники освітнього процесу пов’язані між собою та мають як повноваження так і обов’язки, які передбачені законом України “Про вищу освіту”. Пропонується простежити зв’язок та ролі кожного учасника надання освітніх послуг на прикладі мистецьких вишів. Чому за приклад взята мистецька освіта? Тому, що ця освіта практична та дуже специфічна і її важко підпорядковувати та підлаштовувати загальним теоретичним вимогам.

Отже, замовник (в даному випадку держава), ґрунтуючись на принципах “державної підтримки підготовки фахівців з вищою освітою для пріоритетних галузей економічної діяльності, напрямів фундаментальних і прикладних наукових досліджень, науково-педагогічної, мистецької та педагогічної діяльності” (пункт 6 частини другої статті 3) потребує забезпечення суспільства якісною мистецькою освітою [1]. Тому замовник не тільки робить замовлення, а й надає умови у вигляді створення ЗВО, для вирішення цих завдань.

Керівник ЗВО, в свою чергу відповідно до закону, зобов’язується організувати керівну і адміністративну роботу закладу та створити всі умови для роботи фахівців та навчання здобувачів освіти.

Науково-педагогічний працівник зобов’язується надати освітні послуги, відповідно до вимог закону України “Про вищу освіту” та відповідати вимогам зазначеним внутрішнім положенням ЗВО.

Здобувач освіти зобов’язується отримувати освітні послуги та виконувати

обов'язки відповідно положенню ЗВО.

Виходячи з цієї схеми: замовник – керівник – педагог – здобувач освіти, можна зрозуміти на який ланці відбувається сам процес навчання.

Якщо прибрати першу позицію – замовник (держава), то, виходить, що не виконується закон України “Про вищу освіту”, де кожен має право на безоплатне отримання освітніх послуг, а вирішальна роль формування культури суспільства перейде до приватних вишів, де безоплатної форми навчання не існує. Тобто, замінити державні ЗВО, в принципі, можливо, але з іншої сторони виникає багато питань чим це погрожує.

Далі подано три позиції, які безпосередньо відповідають за здійснення самого учбового процесу.

Друга позиція – керівник закладу вищої освіти. В першу чергу у наявності цієї позиції зацікавлений замовник, який повинен бути впевнений, що зі своєї сторони забезпечив умови для реалізації своїх принципів та завдань, отримує звіт про виконану роботу та відстежить якість наданих послуг. Прибравши цю позицію повертаємося до інших замовників – приватних, які більше зацікавлені у наданні організаторських та адміністративних послуг всім учасникам освітнього процесу, але зі своїми більш фінансовими поглядами на освіту.

Наступна позиція – науково педагогічні працівники. Якщо прибрати цю ланку освітнього процесу – освітнього процесу не буде. Людина, яка за багато років отримала повну вищу освіту та має практичний досвід роботи може забезпечити себе роботою без державного замовлення, без закладу вищої освіти, як державного так і приватного, просто працюючи сама на себе. Приватні студії, соціальні мережі, майстер-класи, гранти дають можливість реалізовувати себе і свій творчий потенціал, ділитися накопиченим досвідом, а головне отримувати достойну оплату своєї роботи.

Позиція здобувача освіти остання в цьому ланцюжку заради якої всі три попередні позиції створюються. Якщо її придбати, тоді вся конструкція позбувається сенсу. Але в цій позиції треба акцентувати увагу на тому, що останнім часом при виборі мистецького закладу вищої освіти вступники (майбутні здобувачі) орієнтуються саме на педагогічний склад кафедри, а не на назву та статус ЗВО.

Виходячи з вищевикладених роздумів можна побачити, що освітній процес тримається на науково педагогічному складі закладу вищої освіти. Тому виникає питання – чому визначальний об'єкт надання освітніх послуг сьогодні сприймається як “обслуговуючий персонал”? Зрозуміло, що питання залишиться риторичним і в деякій мірі емоційним, але при цьому, воно не перестає бути актуальним.

НПП мистецького ЗВО знаходиться між двома вогнями: з однієї сторони на перший план виходять вимоги проведення освітнього процесу спираючись не на практичну діяльність, а на паперову, а з іншої, здобувачі освіти, які вважають, що якщо вони платять, то мають право на все, хибно розуміючи можли-

вості студоцентризму. Таке ставлення до педагогів змушує багатьох професійних та творчих фахівців покидати заклади вищої освіти, що знижує рівень надання освітніх послуг. А ті, хто ще залишився – або фанати своєї професії, або альтруїсти.

Виникнення цієї проблеми можна спробувати виправдати суто людськими якостями – на перший план виводити свої права, на другий свої обов’язки, частіше всього забуваючи про їх існування. В першу чергу виконання обов’язків чомусь стосується тільки педагогів.

Таким чином можна зробити висновок, які б реформи зі сторони МОН не впроваджувалися для покращення вищої освіти в Україні, вони не можуть бути достатньо ефективними поки не вірно розставлені акценти і ставлення до основного об’єкту освітнього процесу не зміниться у бік поважного відношення, як морального так і матеріального.

Список використаних джерел

1. Закон України “Про вищу освіту”: станом на 05.03.2025. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>

*Осадча Олена,
кандидат мистецтвознавства, доцент, ректор Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,*

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПISY XV–XVI СТОЛІТЬ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Михайло Бойчук взорувався на візантійську традицію іконопису. Вивчаючи і реставруючи ікони в Церковному музеї у Львові (нині – Національний художній музей ім. Андрея Шептицького) на запрошення митрополита Андрея Шептицького, митець осягнув основні художньо-композиційні іконографічні прийоми, які стали основою його власного творчого методу. Достеменно відомо, що із 1910 до 1914 року він займався консервацією галицьких ікон XV–XVI століть.

Грунтовно аналізуючи систему композиції українського середньовічного іконопису, митець запозичив її основні принципи для побудови структури власних творів. Основний принцип давніх іконописців полягав у тому, що вони застосовували концентричну систему композиції. Така організація композиції посилювала загальний ритм і динаміку всередині іконної площини.

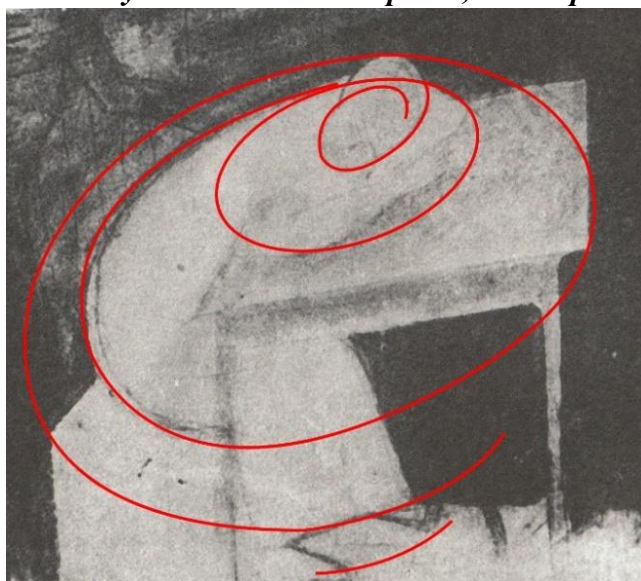
Наприклад, у творах Михайла Бойчука “Відпочинок” (1909–1910 рр.) (іл. 1), “Жінка спить” (1922 р.) (іл. 2) структуру композиції зумовлено півколом чи колом, що відповідає системі композиції ікон, які зберігаються в Національному художньому музеї ім. Андрея Шептицького і які міг реставрувати митець. Серед таких ікон відзначимо “Старозавітну Трійцю” (іл. 3), “Розп’яття” (іл. 4),

“Собор архистратига Михаїла” (іл. 5), “Благовіщення” (іл. 6) тощо. Характерною ознакою і середньовічного іконопису, і творів Михайла Бойчука є те, що всередині іконної/картинної площини можна накреслити кілька кіл, які збігаються з ритмом нахилів голів, рухом жестів та поглядами зображених на цих творах персонажів.

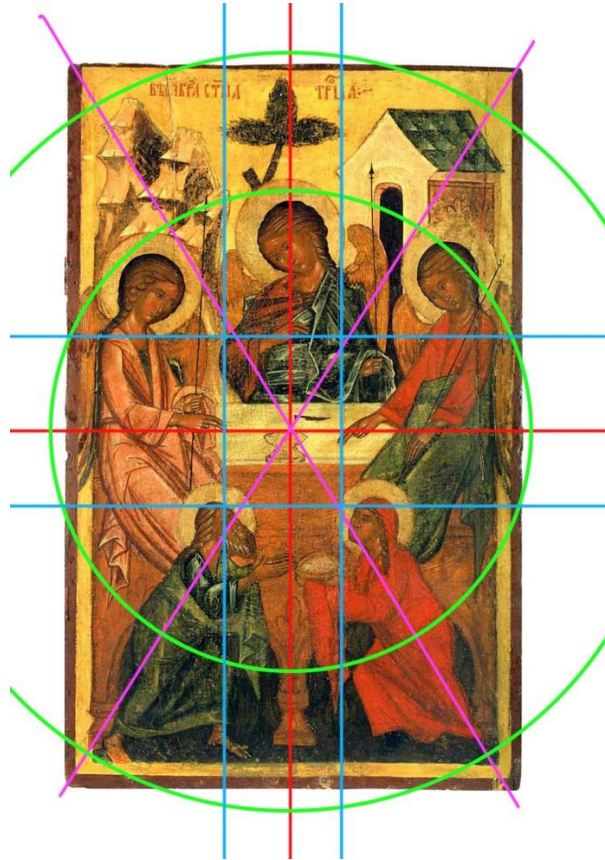
Давні іконописці часто використовували розімкнену систему композиції. Цей прийом давав можливість долучити споглядальника до безпосередньої участі в сюжеті ікони, зробити його учасником євангельських подій. Розімкнена система композиції створювалася за рахунок того, що один із персонажів в іконі спрямовував погляд не на інших персонажів, а на споглядальника, залучаючи його таким чином до спілкування. Такий персонаж ніби “випадав” із загальних синергетичних зв’язків, які утворювалися між усіма персонажами сюжету. Цей метод спостерігаємо в іконах “Розп’яття” (іл. 2) і “Собор архистратига Михаїла” (іл. 3).



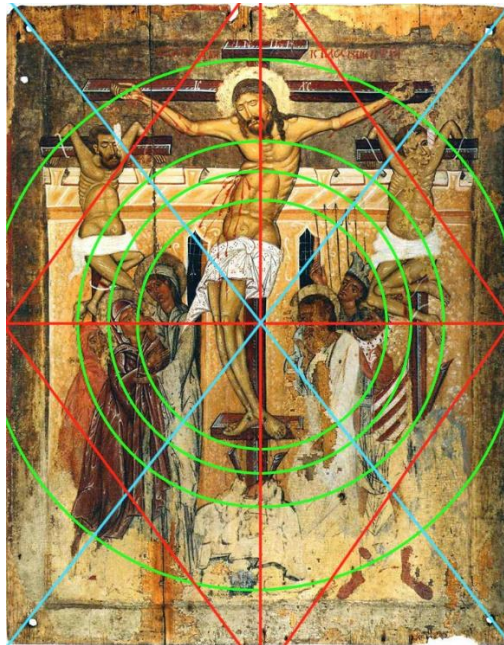
Іл. 1. Михайло Бойчук. Відпочинок. Картон, темпера. 1909–1910 рр.



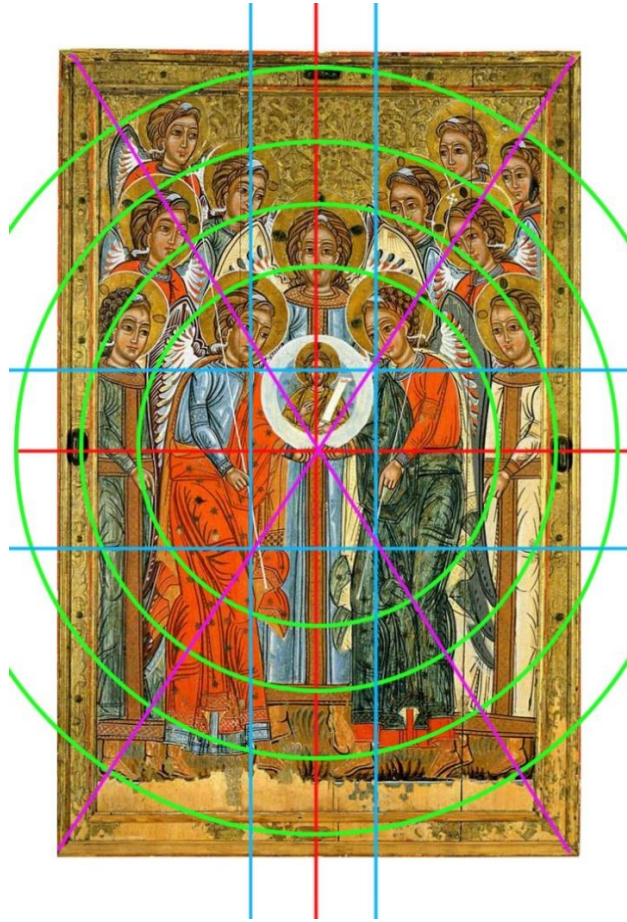
Іл. 2. Михайло Бойчук. Жінка спить. 1922 р.



Іл. 3. “Старозавітна Трійця” зі збірки “Студіону”. Кін. XV – поч. XVI ст.



Іл. 4. “Розп'яття” із с. Боршевичі. Перша пол. XVI ст.



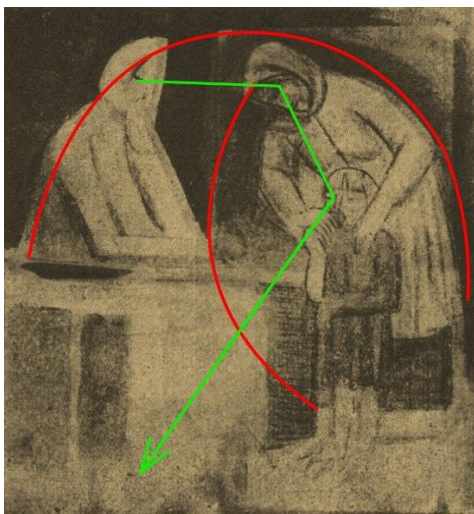
Іл. 5. “Собор архистратига Михаїла” з м. Долина. Друга пол. XVI ст.



Іл. 6. “Благовіщення” із с. Дальова (нині – Польща). XVI ст.

Твір Михайла Бойчука “Біля буфета” (іл. 7) також характеризується розімкненою системою композиції, зокрема структура композиції формується за рахунок синергетичних зв’язків, що утворюються за допомогою поглядів. Пог-

ляд хлопчика, змальованого на першому плані, спрямовується до споглядальника, що робить цю композицію розімкненою.



Іл. 7. Михайло Бойчук. Біля буфета. 1923 р.

Висновки. У творчості Михайла Бойчука важливу роль відіграв досвід реставраційних робіт у Церковному музеї у Львові. Досліджуючи український іконопис XV–XVI століть, митець запозичив для створення власних робіт формотворчі принципи, зокрема застосування концентричної і розімкненої систем композиції.

*Охримович Вікторія,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ДОСЛІДЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОГО СИМУЛЯКРУ ШІ-ІНФЛЮЕНСЕРІВ ЯК НОВОГО ТИПУ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В ДОБУ ШІ

ШІ-інфлюенсери – це віртуальні аватари, які створюються і контролюються алгоритмами ШІ. Для досягнення реалістичності та привабливості для своїх підписників, вони можуть імітувати людські риси та поведінку. На таких платформах, як Instagram (у ШІ-інфлюенсерки Lilmiquela приміром 2,4 млн. підписників), TikTok, вони поведуться як справжні люди: публікують фотографії, створюють відео та спілкуються зі своєю спільнотою. Чому так відбувається, що інструменти ШІ витісняють живу недосконалу людину і їй на заміну приходять цифрові аватари, цифрових копії, симулякри, ШІ-інфлюенсери (або CGI-інфлюенсери)?

Одна з вагомих причин використання цифрових аватарів компаніями для бізнесу – це їх безкоштовна генерація за допомогою алгоритмів ШІ. ШІ-аватари використовуються для промоції та реклами товарів та сервісів, як моделі, коучі або як платний контент на інтернет-платформах. По-друге, відповідь вже є у

питанні та означеній вище меті – бізнес. “Жива, недосконала людина” хворіє, старіє, їй необхідний відпочинок, сон, її тривожать сумніви, вона може померти. ШІ-інфлюенсери не потребують ні сну, ні перерв, вони не беруть лікарняні і відпустку, вони можуть публікувати контент у будь-який час – це доступність для бізнесу “24/7”. По-третє, алгоритми штучного інтелекту аналізують поточні тренди та адаптують контент відповідно до цільової аудиторії [5]. По-четверте, ШІ-інфлюенсер може легко обслуговувати кілька платформ і охоплювати при правильному налаштуванні 100% кількість підписників, що ефективно для бізнесу, тому що дає підписникам відчуття своєї значимості. І головне, виключений людський фактор, через який бренд може потрапити в репутаційний скандал: ШІ-інфлюенсер підконтрольний своїм творцям.

Ринок інфлюенсерів великий та прибутковий. Згідно з дослідженням від InfluencerDB, на маркетинг Instagram-інфлюенсерів було витрачено 5 мільярдів доларів у 2018 році, і тренд лише зростає. У звіті дослідження підраховано, що 39% усіх облікових записів Instagram належать інфлюенсерам, що становить цифру близько 550 000 [2].

Розглянемо портрет потенційної цільової аудиторії користувачів Інтернету, на яку таргетовані дописи ШІ-інфлюенсерів. Нещодавнє опитування показало, понад 30% підлітків у США мріють стати блогерами на YouTube, а 21% – на TikTok. Покоління Альфа (12–15 років) бачить у цифрових знаменитостях більш доступний і реалістичний шлях до успіху. 19% підлітків хочуть стати творцями відеоігор. Крім того, близько 23% дітей зв’язувалися з брендами для цифрового спонсорства, а 30% розглядають можливість заробітку через соціальні мережі [1].

Тож з якими ризиками та загрозами можуть стикнутися користувачі (а це зазвичай підлітки)? По-перше, цю прихильність підписників до ШІ-інфлюенсерів експлуатують, продаючи платний контент. По-друге, підписники можуть стати емоційно залежними, через іноді неочевидність для користувача, що це машинний алгоритм. Деякі ШІ-інфлюенсери запрограмовані для збирання персональних даних своїх користувачів під час взаємодії. Ці дані можуть бути використані для таргетованої реклами або потенційно, навіть, для шахрайських дій. Також слід відмітити, що однією із загроз є вплив на самооцінку. ШІ-інфлюенсери, які виглядають як ідеальні моделі, можуть зміцнювати нереалістичні стандарти краси. Це може мати негативний вплив, зокрема, на молодь, і призвести до викривленого самосприйняття. За Ж. Лаканом, “сучасна людина має певне уявлення про себе, яке знаходиться на півдорозі між наївністю і витонченістю. Віра в те, що вона влаштована саме певним чином є частиною певної течії дифузних, культурно прийнятих уявлень” [3, с. 4], що ж казати про недосвідчену молодь, яка ще не сформована як особистість зі своєю культурою понять.

Можемо зробити висновок, що інфлюенсери ШІ докорінно змінюють динаміку соціальних медіа. Вони пропонують нові захоплюючі можливості для

брендів і рекламодавців, але водночас підіймаються етичні питання. Законодавче регулювання та цифрове маркування приналежності інфлюенсерів до ШІ мають важливе значення для уникнення обману користувачів інтернет простору.

Список використаних джерел

1. Burleigh E. Gen Alpha is snubbing the careers that boomers dreamed of. As influencers become the new faces of entrepreneurship, they want in. 26/04/2025 URL : <https://fortune.com/article/gen-alpha-dream-careers-youtuber-influencer-social-media/>
2. Dodgson L. Fake, computer-generated Instagram influencers are modeling designer clothes, wearing Spanx, and attending red carpet premieres. URL : <https://www.businessinsider.com/cgi-influencers-what-are-they-where-did-they-come-from-2019-8>
3. Lacan J. (1988). The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955. (Seminar II). 349 с.
4. Schurr A. (2024). AI influencers: How AI avatars are conquering social media December 23. URL : <https://www.ki-company.ai/en/blog-beitrag/e/ai-influencers-how-ai-avatars-are-conquering-social-media>

Прадєдович Дмитро,

аспірант Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ: МІЖКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ОСОБИСТОСТІ ТА ІДЕНТИЧНОСТІ

На початку ХХ століття український авангард стає не лише мистецьким явищем, а й полем формування нової особистості — модерної, інтелектуальної, національно свідомої. У цьому культурному просторі художник виступає не як пасивний творець, а як активний суб'єкт комунікації, що здійснює переклад українського досвіду в універсальні образи європейського модерну. Саме тому авангард можна розглядати як один із ранніх прикладів культурної дипломатії, де творча особистість стає носієм і ретранслятором національних цінностей, але водночас — і громадянином світу.

Психолог та філософ Ерік Г. Еріксон в своїй психосоціальної теорії пов'язував ідентичність з особистісною здатністю інтегрувати себе в соціальний простір, в який особистість приймає своє "Я" у нерозривній єдності з усіма своїми соціальними зв'язками, тому зміна соціальних зв'язків призводить до трансформації ідентичності, що загрожує певними кризами, а її трансформацію — з кризою соціальних зв'язків [1]. В українському авангарді ця криза виявилася не травмою, а точкою прориву. Особистість авангардиста постає як результат свідомої самореконструкції, що відбувається не лише у художніх творах, а й у текстах, маніфестах, публічних акціях. Така стратегія була особливо важливою в умовах імперського та колоніального тиску — коли ідентичність потрібно було не лише плекати, а й активно стверджувати.

Культурна дипломатія, за визначенням Філіпа М. Тейлора, є формою політичної дії «під прикриттям культури» [3].

Професор Джозеф С. Най сформулював “м'яку силу” як: «Здатність залучати та кооперувати, а не примушувати, використовуючи культуру, цінності та політику» [2].

Адже «культурну дипломатію найкраще можна описати як курс дій, які базуються на обміні ідеями, цінностями, традиціями та іншими аспектами культури чи ідентичності та використовують його для зміцнення стосунків, посилення соціально-культурного співробітництва, просування національних інтересів тощо».[4]

Саме цю функцію і виконував український авангард, використовуючи художню мову як спосіб діалогу із світом. Історично митці, пов'язані з Україною — Казимир Малевич, Олександра Екстер, Василь Єрмилов, Давид Бурлюк — входили у транснаціональні мережі модерного мистецтва, де вони водночас зберігали і транслиували «українське» як культурну матрицю.

“Отже, творча особистість виступає носієм цінностей як витворів духовної культури, транслюючи та пропагуючи їх через різні форми культурних практик, що створює передумови для її перетворення в суб'єкта культуротворення. Залучення до цього процесу забезпечує становлення й розвиток особистості, її самореалізацію в культурі.” [6].

Цей діалог триває і зараз. Виставка «Серце землі», організована Мистецьким арсеналом у 2024 році в Українському домі в Копенгагені, стала прикладом того, як українські митці переосмислюють теми ідентичності, пам'яті й зв'язку з землею у глобальному контексті. В експозиції минуле і сучасне — не антагоністи, а партнери у культурному висловлюванні. Особливо символічною стала музична інтерпретація фільму Олександра Довженка «Земля» у виконанні гурту «Пиріг і Батіг» у сакральному просторі Vor Frelzers Kirke. Така подія демонструє, як естетика авангарду продовжує функціонувати як мова діалогу між Україною та світом — засіб комунікації, осмислення досвіду і репрезентації національної ідентичності.

Це особливо відчутно в сучасному воєнному контексті. Інсталяція «I'm fine;)» художника Олексія Сая, створена з уламків війни на деокупованих територіях та представлена на фестивалі незалежного мистецтва Burning Man (США), — приклад того, як трагічне перетворюється в естетичне висловлювання. Цей «яскравий» напис спершу видається позитивним, але при наближенні відкриває глибокий шар болю, втрати і спротиву. Як і авангард, ця робота говорить мовою символів і парадоксів. Саме так працює культурна дипломатія: через емоцію — до усвідомлення, через візуальність — до співпереживання, через індивідуальний голос — до колективного розуміння.

Іншим прикладом є перформативний жест - виконання пісні «Ой у лузі червона калина» Андрієм Хливнюком, записане під час оборони Києва, в перші дні повномасштабної війни, яке стало вірусним культурним явищем. Подальші

колаборації з Pink Floyd і David Guetta, численні ремікси та переосмислення цієї пісні зробили з неї платформу культурного діалогу, де українська пісня набула універсального звучання. Цей приклад показує, як національна ідентичність — гнучка, багатозарова, не замкнена, а відкрита до переозвучення в глобальному контексті.

Актуальним залишається і вплив авангарду на сучасний театр, музику, візуальне мистецтво. Проекти Влада Троїцького, зокрема Dakh Daughters і DakhaBrakha, відтворюють принципи авангардного синтезу мистецтв і продовжують традицію Леся Курбаса в умовах нової культурної реальності. Своїм голосом, тілом, ритмом вони репрезентують сучасну українську ідентичність як простір свободи, гібридності та спротиву.

Таким чином, український авангард не втрачає актуальності. Навпаки — у XXI столітті його естетика, символізм і філософія повертаються у культурний обіг як інструменти нової дипломатії, як мова осмислення досвіду війни, колоніальної травми, національного відродження. Саме тому творча особистість — як у 1920-х, так і в 2020-х роках — постає не лише як носій культури, а як її активний творець, посередник і амбасадор.

Список використаних джерел

1. Erik H. Erikson (1994). Identity and the life cycle. W W Norton & Co. p. 192.
2. Nye J. S. Jr. (2004) «Soft power»: The Means to Success in World Politics. New York [in English]: Public Affairs, 208 p.
3. Taylor, P. (1978). Cultural Diplomacy and the British Council: 1934–1939. British Journal of International Studies, 4 (3), p. 244–265.
4. What is Cultural Diplomacy? What is Soft Power? Institute for Cultural Diplomacy (ICD). URL: https://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy (дата звернення: 08.07.2025)
5. Культурна дипломатія: навч. посібник / за заг. ред. І.Б. Матяш, В.М. Матвієнка; Інститут міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка; Наукове товариство історії дипломатії та міжнародних відносин. Київ: ДП «ГДІП», 2021. 252 с.
6. Овчарук О. В. Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 23-30.

Рева Тетяна,

*кандидат політичних наук, доцент,
учений секретар Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРИАДА ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ІНФОРМАЦІЯ – ФІНАНСУВАННЯ – ЦІННІСТЬ

Сьогодні в умовах складних соціально-економічних та політичних викликів, які постають перед демократичним світом та суспільством України питання такого деструктивного явища як гібридні загрози залишаються актуальними. Ц

е обумовлено воєнною агресією проти нашої держави, що супроводжується комплексним впливом на різні сфери функціонування суспільства. Відповідно до визначення Фінського Центру протидії гібридним загрозам Європи гібридні загрози – це скоординовані та синхронізовані дії, які навмисно спрямовані на системні вразливості демократичних держав та інститутів, за використанням широкого кола засобів [1]. Багатовекторність дозволяє одночасно впливати на всі домени суспільства, що ускладнює ідентифікацію цих процесів та протидію їм. До таких доменів належать дипломатія, політика, соціальна (соціетальна), законодавча, оборонна, космічна, інфраструктурна, економічна, розвідувальна, інформаційна, кібернетична та культурна. Остання займає особливе місце, адже перебуває на перетині матеріальних та нематеріальних цінностей і охоплює як світоглядні установки так різні напрями мистецької діяльності від архітектури до театру, що можна охарактеризувати терміном культурна спадщина.

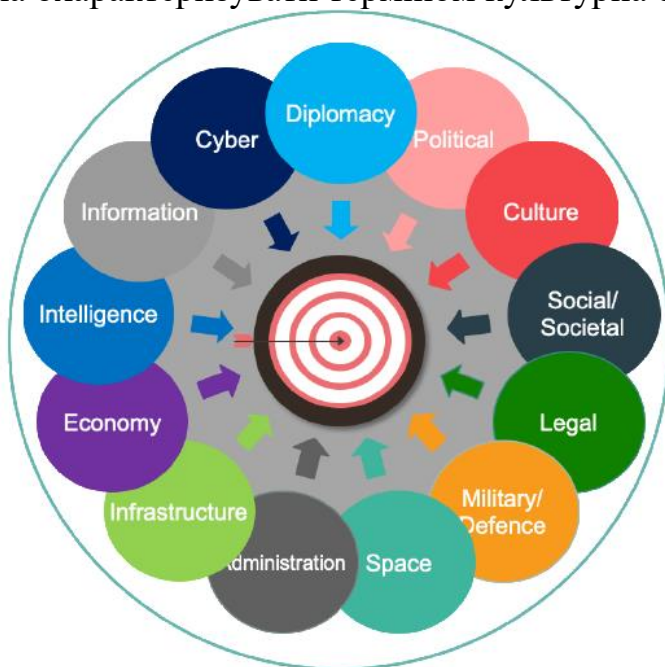


Рис. 1. Домени концептуальної моделі гібридних загроз [3, 27]

Аналізуючи гібридні загрози у домені культура та зважаючи на їх комплексну багаторівневу природу, можна виділити три основні складові гібридних загроз у культурно-мистецькому середовищі, а саме: інформаційну, фінансову та аксіологічну [2, 80].

Інформаційна – полягає у варіативності візій історичного минулого та критичному мисленні. Перша залежить від цілей презентації її суспільству, що ставить перед собою держава та імпліментує шляхом стратегічної культурної політики – консенсус, висвітлення фактів та уникнення відповідальності. Друга – це удосконалення навичок критичного сприйняття інформації, що люди споживаються із загальних джерел та Інтернет мережі зокрема. Ця складова, обумовлена однією з головних рис будь-якої гібридної війни – це спрямованістю

на атаку світоглядних установок людини, що Мені Кальдор називає біополітичною метою [1].

Фінансова – розкривається у продакшні та розвитку виробництва певного культурного продукту завдяки пільговій системі чи фінансуванню зазначених проєктів, завдяки яким відбувається розповсюдження певних культурних наративів у суспільстві. До такого культурного продукту належать креативні індустрії (ігрова індустрія), аудіовізуальні мистецтво, музичне мистецтво, туризм, театральне мистецтво, виставкова та фестивальна діяльність, тощо.

Аксіологічна складова базується на цінностях. Вони трактуються у широкому та вузькому значенні. У широкому це світоглядні орієнтири або соціетальна сфера існування людини – культурна травма, культурний шок, культурна апропріація, натомість вузька означає культурні цінності, що можуть функціонувати як символи (Франція – Собор Нотрдам де Парі) або як елементи національної ідентичності чи зразками національної культури.

Отже, гібридні загрози у культурно-мистецькому середовищі є багаторівневим явищем, що є викликом як для культурної спадщини так і орієнтирів громадянської та національної ідентичності, що розкривається через його три основні вектори – інформацію, цінність та фінансування.

Список використаних джерел

1. Глосарій з гібридних загроз / Erasmus + project WARN "Academic Response to Hybrid Threats". 2024. 203 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/29379> (дата звернення: 12.05.2025).
2. Рева Т. С. Культурний домен. Грані історії. Special issue based on the project results «WARN – Academic Response to Hybrid Threats» – Erasmus+ Capacity Building Project #610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SBHE-JP. Дніпро: Ліра, 2024. 6 (14). С. 80-91. [https://doi.org/10.61655/2708-1249.6\(14\).2024.special-issue](https://doi.org/10.61655/2708-1249.6(14).2024.special-issue).
3. Giannopoulos, G., Smith, H., Theocharidou, M. (Eds.) (2020). The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model Public Version. URL: <https://euhybnet.eu/wp-content/uploads/2021/06/Conceptual-Framework-Hybrid-Threats-HCoE-JRC.pdf> (дата звернення: 01.05.2025).

*Сіома Микола,
кандидат філософських наук,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСОБИСТІСНА ТРАНСФОРМАЦІЯ КРИТЕРІЇВ ОЦІНКИ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ВІД ЕСТЕТИЧНОЇ АВТОНОМІЇ ДО ЕТИЧНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ

Проблема співвідношення естетичної автономії та етичної відповідальності мистецтва набуває особливої гостроти в умовах воєнного стану, коли суспільство переживає екзистенційні випробування. Українська культура, перебуваючи в стані війни з 2014 року і особливо після 24 лютого 2022 року, демонструє

радикальну трансформацію критеріїв оцінки художньої творчості, що відбувається передусім на рівні особистісного досвіду митців.

Історичний аналіз української культурної традиції засвідчує рекурентний характер повернення до питання про співвідношення естетичного та етичного. Михайло Драгоманов у “Чудацьких думках про українську національну справу” критикував концепцію “штуки для штуки”, наголошуючи на суспільній місії української літератури [4, 45–52]. Володимир Винниченко в романі “Дисгармонія” та п’єсі “Memento” дослідив трагедію митця, розірваного між естетичними імпульсами та етичними вимогами [3, 134–156]. Ця дилема не мала простого вирішення і залишалася актуальною протягом усього ХХ століття.

Сучасна війна рф проти України повторює історичну закономірність, активізуючи дискусію про роль культури в суспільстві. Показовими є творчі еволюції провідних українських письменників: Оксана Забужко здійснює перехід від постмодерних “Польових досліджень з українського сексу” до прямої публіцистики “І знов я влізаю в танк”, де естетична дистанція поступається місцем безпосередній етичній позиції [7, 23–38]. Юрій Андрухович еволюціонує від карнавальної іронії “Рекреацій” та “Московіади” до есеїстичної рефлексії “Лексикону інтимних міст”, де естетична гра переосмислюється через призму етичної відповідальності [2, 89–112].

Аналізуючи твори української культури початку ХХ століття, варто визнати історичну обґрунтованість модерністського проєкту естетичної автономії. Представники “Молодої музи” (Богдан-Ігор Антонич, Олекса Стефанович) та неокласики (Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Максим Рильський) через утвердження високих естетичних стандартів фактично здійснили національно-культурне самоствердження [5, 12–31]. Парадоксальним чином відмова від прямолінійної народницької утилітарності служила національній справі ефективніше, ніж агітаційна література.

Аналогічну функцію в 1980–1990-х роках виконували представники неоавангарду – група “Бу-Ба-Бу” та станіславський культурний феномен. Через карнавальність, іронію, постмодерну гру (“Екзотичні птахи і рослини” Андруховича, “Сатирикони” Олександра Ірванця) вони здійснили більший внесок у розвиток української культури, ніж патріотична лірика радянського зразка [9, 245–267]. Однак після 2014 року навіть найпопулярніші прихильники естетичної автономії, зокрема Юрій Андрухович у збірці “Пісні для мертвого півня”, визнають обмеженість суто естетичної позиції в умовах екзистенційної загрози.

В умовах війни традиційні естетичні критерії зазнають радикального переосмислення. Поезія Української повстанської армії (збірники “Повстанські могили” та “Слово і зброя”), попри очевидні формальні недоліки, набуває значної культурної ваги через відповідність на екзистенційний запит спільноти [10, 67–84]. Сучасні митці переживають аналогічну трансформацію: Сергій Жадан здійснює еволюцію від поета урбаністичного андеграунду (“Цитатник”, “Балада про війну і відбудову”) до автора соціально ангажованих творів (“Інтернат”,

збірка “Список кораблів”) [6, 45–78].

Любко Дереш відкладає постмодерні літературні експерименти (“Культ”, “Архе”) заради волонтерської діяльності. Артем Чех у романі “Точка нуль” артикулює неможливість “писати як раніше”. Навіть Тарас Прохасько, визнаний майстер інтелектуальної прози (“НепрОсті”), звертається до простіших, етично мотивованих форм у збірці “Куди зникло море” [11, 34–52].

Ключовим висновком дослідження є те, що сучасна трансформація не передбачає простої заміни естетичних критеріїв етичними, а створення нової особистісної парадигми, що синтезує обидва виміри. Василь Стус у “Палімпсестах” та “Веселому цвинтарі” довів можливість досягнення найвищої естетичної досконалості через етичний акт опору [12, 156–189]. Сучасні приклади підтверджують продуктивність такого синтезу: романи Жадана “Ворошиловград” та “Месопотамія” поєднують постмодерні експерименти з дослідженням української ідентичності. Софія Андрухович у діалогії “Фелікс Австрія” – “Амадока” демонструє можливість поєднання постмодерної гри з болючою історичною рефлексією [1, 423–467].

На рівні індивідуального досвіду трансформація культурних критеріїв проживається як драматичний конфлікт між професійною ідентичністю та громадянською совістю. Історичним прикладом такої драми є еволюція Павла Тичини від модерністських “Соняшних кларнетів” до ідеологізованих “Партія веде” та “Сталь і ніжність” – трагедія митця, який втратив основу свого мистецтва [13, 23–34]. Сучасна паралель – балансування Олександра Ірванця між іронічною поезією та громадянською лірикою, що засвідчує універсальність цієї дилеми [8, 15–28].

Воєнний стан каталізує фундаментальну трансформацію культурних критеріїв оцінки мистецтва, яка відбувається передусім через особистісний досвід митців. Ця трансформація не є простою заміною естетичного етичним, а складним процесом формування нової епістемологічної парадигми, що синтезує естетичну досконалисть з етичною відповідальністю.

Список використаних джерел

1. Андрухович С. Амадока. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Київ : Meridian Czernowitz ; Майстер книг, 2011. 480 с.
3. Винниченко В. Дисгармонія : драматичні картини на 4 дії. Київ : Вік, 1907. 196 с.
4. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу. [Б. м.] : партійна друкарня, 1915. 121 с.
5. Драй-Хмара М. Проростень: 1919–1926. Київ : Слово, 1926. 53 с.
6. Жадан С. Список кораблів : поезії. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2020. 160 с.
7. Забужко О. І знов я влізаю в танк... : вибрана публіцистика. Київ : Комора, 2016. 416 с.
8. Ірванець О. Вірші останнього десятиліття. 1991–2000. Львів : Кальварія, 2001. 32 с.
9. Ірванець О. Сатириконт-XXI. Харків : Фоліо, 2011. 680 с.
10. Кентій А. В. Нарис боротьби ОУН-УПА в Україні (1946-1956 pp.). Київ : Інститут історії України НАН України, 1999. 111 с.

11. Прохасько Т., Прохасько М. Куди зникло море. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 88 с.
12. Стус В. Палімпсести. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2021. 352 с.
13. Тичина П. Соняшні кларнети. 2-ге вид. Київ : Видавниче товариство “Друкарь”, 1920. 52 с.

Стаценко Микита,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНСТАГРАМІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ: ВІЗУАЛЬНО-ПЕРФОРМАТИВНІ МЕХАНІЗМИ В ЦИФРОВУ ДОБУ

Процес «інстаграмізації» культури означає зміну культурних практик у бік візуальної, естетичної й перформативної представленості через мережу Instagram, яка не тільки трансформує спосіб комунікації, а й сприяє формоутворенню нових соціальних сенсів через візуально-аудіальні механізми.

У рамках цифрової риторики платформа Instagram відіграє ключову роль як медіум, де візуальна риторика формується через зображення та їх прикладне значення у культурних нарративах [4]. За твердженням українських дослідників, Instagram-контент українських користувачів найчастіше репрезентує модерністські (38,8 %) і постмодерністські (41,8 %) цінності — такі як гламур, екологічне життя, краса й професійний розвиток [1].

У цьому контексті слід зазначити, що австралійська дослідниця К. Абідін ввела поняття *calibrated amateurism* – «налагоджене аматорство», коли контент створюється так, щоб здаватися спонтанним і самостійним, хоча насправді він формується і виробляється ретельно та максимум професійно. Тобто ми маємо перформативний акт, що балансує між автентичністю та педантичністю в естетиці Instagram [3].

Мережа Instagram акцентує увагу саме на візуальному: фотографії й відео стають ключем до формування стандартів краси, модних трендів і культурної само ідентифікації, а яєрез інфлюенсерів Instagram впливає на вибір користувачів, ритми споживання і культурних трендів та багато іншого [2].

Інстаграмізація радикально змінює культурні практики, переводячи культуру в площину візуальної перформативності, коли контент все більше конструюється як знак, а не як зображення: фільтри, композиція, та стратегія оформлення створюють нову форму культурної комунікації. Для соціокультурних інституцій (як-от музеї, дизайнери та ін.) Instagram дає змогу збудувати «візуально-діалогічну» платформу, де кожен кадр містить мікро-речення культурного змісту.

Відтак доречно наголосити, що соціальна мережа Instagram виступає не лише технічним майданчиком для поширення зображень, а й формує специфічну культурну систему, де візуальність стає ключовим кодом комунікації, що,

своєю чергою, змінює саме поняття культурної цінності: важливим є не лише зміст, а й форма його подання (фільтри, композиція, естетика).

Культура у цифрову добу дедалі більше реалізується як перформанс, починаючи від особистих селфі до мистецьких чи музейних практик. Створення контенту в Instagram є не лише актом самопрезентації, а й інструментом соціальної взаємодії, де візуальний образ виконує роль певного символічного капіталу. Окрім цього, інстаграмізація призводить до стандартизації естетичних норм (зразки краси, моди, стилю життя) та водночас стимулює культурну креативність через постійний пошук нових візуальних рішень. Це амбівалентний процес: він відкриває нові можливості для самовираження, але водночас може обмежувати культурне різноманіття через домінування глобальних трендів.

Список використаних джерел

1. Батаєва К. В., Чумакова-Сєрова А. С. Візуалізовані цінності у соціальних практиках користувачів української соціальної мережі «Інстаграм». *Український соціум*. 2021. №4(79). С. 26-45. <https://doi.org/10.15407/socium2021.04.026>
2. Рикова В. Як Instagram впливає на культуру та суспільство. URL: <https://vladyrykova.com/yak-instagram-vplivaye-na-kulturu-ta-suspilstvo/> (дата звернення: квітень 2025).
3. Crystal Abidin. URL: <https://staffportal.curtin.edu.au/staff/profile/view/crystal-abidine5ea630d/> (дата звернення: квітень 2025).
4. Digital rhetoric. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_rhetoric (дата звернення: квітень 2025).

*Ткаченко Дмитро,
аспірант Національного університету «Одеська політехніка»*

РОЛЬ КУЛЬТУРИ В ТРАНСФОРМАЦІЇ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТИРІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ В ЧАС ВІЙНИ

Повномасштабне російське вторгнення в Україну 24 лютого 2022 року стало безпрецедентним стрес-тестом для культурно-ціннісних систем українського суспільства. Війна виступила каталізатором глибоких трансформацій у сфері національної ідентичності, змінила ставлення до використання української мови, культурних практик та ціннісних орієнтирів громадян. Сучасні дослідження документують фундаментальні зміни в культурному самосприйнятті українців, що відбуваються в умовах екзистенційної загрози національному існуванню.

Особливо важливим є розуміння того, що культурні трансформації в Україні не є простою реакцією на зовнішню агресію, а представляють собою складний процес переосмислення власної національної ідентичності. Культура виступає не лише як об'єкт захисту, але й як активний інструмент опору, що формує нові смисли та цінності.

Актуальність теми обумовлена необхідністю наукового осмислення процесів культурної трансформації українського суспільства в умовах війни, вияв-

лення механізмів впливу воєнної травми на ціннісні системи та розуміння ролі культури як фактора національної консолідації і стійкості.

Стійкість (resilience) як концепція зайняла особливе місце в українських дослідженнях після 2022 року. За визначенням Міжнародного фонду "Відродження", стійкість розуміється як здатність окремих осіб, спільнот та держави протистояти зовнішнім потрясінням, адаптуватися до змін та зберігати функціональність в умовах кризи. Вона охоплює як інфраструктурні можливості, так і психологічну готовність долати виклики [1, с. 3]. Це поняття інтегрує традиційні концепції культурної ідентичності з новими підходами до розуміння колективного опору та адаптації.

Концепція культурної стійкості важлива в контексті гібридної війни, де культура стає полем битви за смисли та цінності. Українське суспільство демонструє унікальну здатність до самоорганізації та збереження культурної автентичності навіть в умовах прямої військової загрози.

У питанні трансформації українського суспільства під впливом війни можна виділити наступні ключові процеси: декомунізацію, деросіянізацію та зміцнення національної самосвідомості як взаємопов'язані елементи культурної трансформації.

Процеси декомунізації, які розпочалися на початку конфлікту в 2014 році, та деросіянізації, які набули нового значення після повномасштабного вторгнення в 2022 році, значно трансформують символічний та ментальний простір України. Ці процеси впливають на сучасні соціокультурні зміни в країні, зміцнюючи національну стійкість та сприяючи зростанню національної самосвідомості серед українців [2, с. 2]. Варто зазначити, що процеси деколонізації відбуваються не лише на символічному рівні, але й у повсякденних практиках українців. Мовний вибір, культурні преференції, історична пам'ять – усі ці елементи зазнають кардинальних змін, формуючи нову українську ідентичність, що базується на принципах свободи, гідності та європейських цінностях.

Домінуючою тенденцією соціокультурних змін після 24 лютого 2022 року є деколонізація українського історичного, лінгвістичного та культурно-символічного простору, ефективно очищуючи його від російсько-радянських елементів [2, с. 7]. Стійкість українців перед обличчям російського вторгнення 2022 року можна пояснити накопичувальними змінами ідентичності через послідовні революції: Помаранчеву революцію 2004 року, Революцію Гідності 2013–2014 років та поточну, ще неназвану війну [3, с. 8].

Кожна з цих подій не просто додавала нові елементи до української ідентичності, а створювала синергетичний ефект, коли попередній досвід опору та самоорганізації ставав основою для наступних трансформацій. Таким чином, українське суспільство поступово будувало свою культурну стійкість, готуючись до найбільшого випробування.

Пост-пострадянська Україна тепер є консолідованою громадянською та політичною нацією. Але також існує зростаючий консенсус щодо традиційної

націоналістичної міфології, визначеної протистоянням агресивній реімперіалізації Росії та авторитарній політичній культурі, а також гіпер-європеїзацією України [3, с. 8] Війна була надзвичайно важливою для консолідації української ідентичності та її ідейної основи, частково через ефект згуртування навколо прапора і частково щодо державної консолідації території, населення, що воює, та ресурсів для придбання засобів війни [3, с. 12].

Особливістю української моделі є те, що консолідація відбувається не навколо авторитарної вертикалі влади, а через горизонтальні зв'язки громадянського суспільства. Волонтерський рух, культурні ініціативи, локальні спільноти – усі ці елементи створюють нову модель національної єдності, що базується на активній громадянській позиції.

Отже роль культури в трансформації ціннісних орієнтирів українського суспільства під час війни є багатовимірною та системною. Культура виступає не лише як об'єкт захисту, але й як активний агент змін, що формує нову національну ідентичність.

Ключовими результатами культурної трансформації стали: формування консенсусного суспільства з високим рівнем національної єдності; деколонізація культурного простору та відмова від радянських і російських культурних кодів; становлення нової моделі громадянської ідентичності, що поєднує етнічні та громадянські елементи; розвиток культурної стійкості як здатності зберігати національну автентичність в умовах екзистенційних загроз.

Війна прискорила процеси, що розпочалися ще в 1991 році, створивши унікальну ситуацію, коли культурна трансформація відбувається в режимі реального часу під впливом прямої військової загрози. Це робить український досвід унікальним для світової практики дослідження ролі культури в процесах націєтворення та суспільної консолідації.

Список використаних джерел

1. International Renaissance Foundation (2025). Vision of Resilience 2.0. The Human Dimension: what the new research suggests. Retrieved from https://www.irf.ua/wp-content/uploads/2025/04/a-vision-of-resilience-2.0.eng_.pdf
2. Marukhovska-Kartunova, O., Turenko, V., Zarutskaya, O., Spivak, L., & Renata. (2025). Exploring contemporary socio-cultural shifts in Ukraine and their effects on strengthening national identity and resilience in times of war. *ResearchGate Publication*, 387627413 https://www.researchgate.net/publication/387627413_Exploring_contemporary_socio-cultural_shifts_in_Ukraine_and_their_effects_on_strengthening_national_identity_and_resilience_in_times_of_war
3. Wilson, A. (2024). Ukraine at war: Baseline identity and social construction. *Nations and Nationalism*, 30(3), 892-918. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/nana.12986>

*Турчак Дмитро,
кандидат наук з державного управління, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,*

ОСНОВНІ ЕТАПИ ВІДНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД

Беручи до уваги досвід іноземних країн, відновлення культурної спадщини в післявоєнний період потребує витонченого підходу, що включає збереження, культурну сприйнятливість, а також архітектурну витонченість. Насамперед відновлення культурної спадщини має розпочинатися з детального оцінювання і документування, ґрунтового аналізу заподіяних збитків та створення підґрунтя для наступного відновлення. Важливу роль при цьому відіграє глибока пошана до культурного значення культурних пам'яток та місць, а також забезпечення автентичності та інклюзивності громадської участі в даному процесі. Вдале використання звичних методів разом із принципами збереження визначає рівновагу між збереженням історії та потрібною реконструкцією. В свою чергу, реставраційний процес вважається не просто фізичним відновленням, а включає в себе збереження ідентичності і стійкості для майбутнього покоління.

Інтеграція культурної спадщини в плани післявоєнного відновлення є важливим завданням для державного управління. Цей процес має бути спрямований на відбудову як культурного, так і економічного потенціалу регіонів, що постраждали від війни. Лише за умови ефективного захисту та відновлення культурних об'єктів можна забезпечити сталий розвиток регіонів, відновлення економічного потенціалу та зміцнення національної ідентичності країни [1].

Погоджуємося з думкою Д. Журавля, що “оскільки війна ще триває, статистика зруйнованих пам'яток культури не є остаточною і ще зміниться під час визволення нині окупованих територій і оцінки усіх руйнувань. Зараз, де це можливо, проводиться оцінка збитків, здійснюється консервація пошкоджених об'єктів для їх захисту від подальшого пошкодження, а також збираються кошти на їх відновлення. Справжній розмір руйнувань буде відомий після завершення війни та повної деокупації всіх територій України. В майбутньому країна, після війни, перетвориться на величезний будівельний майданчик і буде потребувати великої кількості фахівців [2].

Процес реставрації та відновлення втрачених об'єктів культурної спадщини охоплює кілька основних етапів та базується на певних засадах:

1. Оцінка та документація: оцінка збитків (візуальні обстеження, структурний аналіз, документація типів пошкоджень, картографування та запис, оцінка ризику), документація (фотофіксація, комплексна оцінка, архітектурні креслення та плани, історичні дослідження та записи, цифрові технології, залучення громади до збору інформації).

2. Планування процесу відновлення і збереження: оцінка цінності об'єкта та визначення пріоритетів (оцінка важливості спадщини, категоризація об'єктів, консультації із зацікавленими сторонами), стратегії та підходи до збереження та відновлення (філософія збереження, адаптивне планування повторного використання, стандарти документації), технічні оцінки та експертиза (експертна консультація, дослідження матеріалів і методів, техніко-економічні обґрунтування), юридичні та етичні міркування (дотримання правил, прийняття етичних рішень), процес реалізації (поетапний підхід, розподіл ресурсів).

3. Основні засади процесу реставрації: принципи збереження (мінімальне втручання, реверсивність), розуміння культурної значущості (історичний та соціокультурний контекст, символіка та ідентичність), повага до автентичності та цілісності (автентичність у реставрації, уникнення культурного присвоєння, етичне втручання), інклюзивність та залучення громади (консультативний підхід, підвищення кваліфікації та можливості працевлаштування, освіта та обізнаність), стійкість і довгострокова повага (стале управління та обслуговування), використання традиційних технік і матеріалів (історичні дослідження, документування традиційних методів, збереження навичок, навчання та розвиток потенціалу, ресурси, адаптація методів, відповідність естетики та обробки, культурна спадкоємність, автентичність і довговічність), оцінка ступеня втручання (оцінка необхідності, обґрунтованість, гармонійна інтеграція старого та нового, відокремлення, прийняття етичних рішень, сумісність матеріалів і методів), довгострокове технічне обслуговування та моніторинг (планування технічного обслуговування, періодичний моніторинг і оцінка) [4].

Перелічені етапи накладаються на проектну діяльність, яка полягає в: аналізі проблеми; ідентифікації проблеми; виборі методів розв'язання проблеми та формування множини альтернативних рішень, формуванні критеріїв для прийняття оптимального рішення; розрахунок бюджету витрат і джерел фінансування проекту; розроблення організаційних структур реалізації проекту. Ефективність проектної діяльності у сфері збереження культурної спадщини передбачає використання сучасних комунікативних технологій з фахівцями різних професій. Основним моментом співпраці фахівців різних галузей та органів місцевої влади є підтримання мешканцями територіальних громад, громадськими та волонтерськими організаціями. Інтеграція місцевого населення до процесів збереження культурної спадщини шляхом надання повноважень приймати спільні рішення в суспільних інтересах сприятиме розвитку та популяризації знань про особливості культурної спадщини конкретної територіальної громади, що допоможе розв'язати проблему створення нових робочих місць [3].

Отже, відбудова культурної спадщини відіграє важливу роль у регенерації та збереження культурної ідентичності нашої держави. Підхід до відновлення культурної спадщини в післявоєнний період повинен набувати багатогранного характеру та включати в себе ґрунтовне оцінювання, планування реставраційних процесів та збереження, культурну сприйнятливість, а також тонкий баланс

між збереженням та реконструкцією. Передусім відновлення культурної спадщини в післявоєнний період має розпочинатися з детального оцінювання і документування, ґрунтового аналізу заподіяних збитків та створення підґрунтя для наступного відновлення. Важливу роль при цьому відіграє незламна шана до культурного значення знищеної пам'ятки культури. Сутність відновлення культурної спадщини полягає у досягненні рівноваги між збереженням автентичності та необхідності перебудови, що дасть змогу забезпечити стабільність відновленої пам'ятки культури вшановуючи її історичне значення. Врешті, відновлення культурної спадщини слід вважати прикладом стійкості суспільства.

Список використаних джерел

1. Войтенко О. А., Довженко В. А. Управління культурною спадщиною в умовах воєнного стану та післявоєнного відновлення: локальний та державний рівні. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/122/1735/3624-1>.
2. Журавель Д. Повоєнне відновлення культурної спадщини: яких фахівців потребуватиме країна. URL: <https://shotam.info/povoiennevidnovlennia-kulturnoi-spadshchyny-iakyykh-fakhivtsiv-potrebuvatyme-kraina/>.
3. Нехай В., Кульбако А. Проектний підхід у збереженні культурної спадщини України. *Галицький економічний вісник*. 2023. № 5 (84). С. 114-122.
4. Олійник О. П., Чижевський О. П. Засади відновлення культурної спадщини в умовах повоєнної відбудови України. *Теорія та практика дизайну. Архітектура та будівництво*. 2024. Вип. 1 (31). С. 53–60.

Шмандровський Андрій,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ, НАРАТИВИ І СИМВОЛИ ЯК ЦІННІСНІ СТРУКТУРИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Культурна пам'ять виступає фундаментальним механізмом збереження ідентичності групи чи спільноти. Одним з механізмів її втілення є певні наративи, тобто історії, що формують сенс, і до яких належать також символи, які виражають цінності у візуальних чи матеріальних формах. Ці елементи виступають своєрідним каркасом, на якому будується ідентичність, як особиста, так і колективна. Культурна пам'ять в загальному розумінні - це створене, передане між поколіннями розуміння минулого через тексти, усну традицію, ритуали, монументи, артефакти і символи, що забезпечує спільне історичне знання і цінності, створюючи відчуття належності до певної культурної спільноти [2].

У випадку трансформаційних змін українського суспільства (як-от російсько-українська війна) культурна пам'ять стає засобом формування єдності, допомагаючи інтегрувати культурні наративи у дискурс демократичного розвитку, сприяючи соціальній консолідації й підтримці культурних норм. На думку П. Вербицької, «колективна пам'ять стає суспільною за умови її використання

у процесі формування, конструювання ідентичності особистості. Отже, пам'ять об'єднує різні групи людей, даючи відчуття приналежності до певної спільноти, повідомляючи, хто вони є, формуючи смисли минулого» [1, с. 17].

Наративами в загальному розумінні є історії, в яких згадується минуле і які відіграють ключову роль у структуризації пам'яті. Вони не просто передають інформацію, а трансформують спогади через культурно зумовлені інтерпретації. Згідно з культурно-динамічною моделлю пам'яті, процес запам'ятовування і формування сенсу відбувається під впливом культури з моменту кодування подій до їхнього спогаду. Більше того, спогади і наративи формуються вже у дитинстві через взаємодію з батьками: спільне пригадування, озвучення значень, навчання продумувати власну історію ідентичності та ін. [3].

Символи - це насамперед знаки або об'єкти, які несуть глибокі сенси, тобто виконують ключову роль у культурній пам'яті і які здатні передавати цінності через матеріальні або образні форми. Наприклад, символ «*lieu de mémoire*» (місце пам'яті) може бути як об'єктом, так і символом одночасно, що має історичне значення для колективу та слугує репрезентацією пам'яті, що об'єднує людей у просторі й часі [4].

Сучасні дослідники визначають культурну пам'ять як механізм, що створює ідентичність через три рівні: індивідуальний (пам'ять у свідомості), соціальний (взаємодія у групі) і культурний (зовнішні символи та носії) [5]. Меметичний підхід розглядає культурні елементи, включно з наративами та символами, як одиниці культурної інформації і її передавання («меми»), що зберігаються й розповсюджуються через механізми схожі на еволюційні [3].

Така концепція дозволяє описати, як пам'ять конструюється через відбір (*scarcity*) та унікальність (*differentiality*), посилюючи її «запам'ятовуваність».

Культурна пам'ять, наративи та символи утворюють фундаментальну основу ідентичності, адже саме через них індивідуальне й колективне минуле набуває значення в сучасному житті. Культурна пам'ять постає не лише як збереження фактів історії, але й як процес їх інтерпретації, символічного осмислення і трансляції в публічному просторі. Вона визначає не тільки зміст колективної ідентичності, а й механізми її відтворення у міжпоколінньому вимірі. Наративи забезпечують упорядкування пам'яті у форму розповіді, яка надає минулому структури та смислу, перетворюючи його на дієвий інструмент формування суспільних уявлень про себе. Символи ж виступають універсальною мовою культури, здатною втілювати ідеї та цінності у візуальних, вербальних чи ритуальних формах, які стають маркерами приналежності спільноти.

На сьогодні сучасні суспільства демонструють, що культурна пам'ять є динамічним полем боротьби за інтерпретації, де наративи і символи виконують роль інструментів культурної політики та ідеологічної конкуренції. У цьому сенсі важливо розрізняти офіційні наративи, які репрезентуються державними інституціями, та альтернативні, що народжуються у громадських рухах, мистецьких практиках чи медійному просторі. Саме їхня взаємодія формує багатого-

лосся культурної пам'яті, дозволяючи суспільству уникати монополізації історії та зберігати відкритість до критичного переосмислення власного минулого.

Для України ця проблематика має особливе значення, адже процеси деколонізації пам'яті та переосмислення історичних символів стали ключовими у творенні сучасної національної ідентичності. Адже події Майдану, хвиля «ленінопаду», війна росії проти України виявили, наскільки символи й наративи здатні мобілізувати суспільство, виступати чинниками солідарності й одночасно просторами конфлікту. Український досвід показує, що ідентичність не є заданою раз і назавжди, навпаки - вона конструюється у постійному діалозі між минулим і сучасним, пам'яттю та забуттям, традицією та інновацією.

Таким чином, культурна пам'ять, наративи й символи постають як дієві ціннісні структури, що визначають межі існування тієї чи іншої спільноти, легітимізують соціальні практики та формують світоглядні орієнтири. Їхня значущість особливо зростає у часи криз і трансформацій, коли суспільства потребують стабілізуючих опор, які здатні забезпечити відчуття тягlosti й сенсової цілісності, дозволяючи не лише зберігати власну унікальність, а й бути активними суб'єктами міжкультурного діалогу.

Список використаних джерел

1. Вербицька П. Культурна пам'ять як фактор конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. *Історико-культурні студії*. 2018. Вип. 5. №1. С. 15-22. <https://doi.org/10.23939/hcs2018.05.015>
2. Cultural memory and collective identity. URL: <https://www.culturalstudies.net/cultural-memory-and-collective-identity/> (дата звернення: квітень 2025)
3. Gülüm E . Folkloric memory: (Re)connecting the dots for broader perspectives. *Memory Studies*. 2023. Volume 16, Issue 6. Pp. 1466-1483. <https://doi.org/10.1177/17506980231204175>
4. Lieu de mémoire. URL:https://en.wikipedia.org/wiki/Lieu_de_m%C3%A9moire. (дата звернення: квітень 2025)
5. Luhar S., Nimavat D. Cultural memory and gādaliyā luhār identity in gujarat. *South Asia Research*. 2020. Vol. 40(2). Pp. 199–21. DOI: 10.1177/0262728020915565

Шумейко Людмила,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Умови війни є екстремальними за своєю природою, вони провокують глибокі внутрішні кризи особистості, що стосуються втрати безпеки, звичних словесних опор і самоідентифікації. Водночас у ситуаціях крайньої нестабільності виявляються нові механізми адаптації та відновлення, серед яких особливе місце посідає феномен резильєнтності – здатності протистояти труднощам, збері-

гаючи внутрішню цілісність.

Термін “резильєнтність” (резильєнтність) (*від лат. resilire – відскакувати, пружно повертатися назад, англ. resilience, фр. résilience*), запозичений із природничих наук, позначає здатність пружних тіл відновлювати свою форму після механічного тиску. Феномен активно досліджуються від 70-х років XX століття зарубіжними вченими (В. Cyrulnik, А. Masten, М. Odden, М. Schure, S. Southwick), позначає психологічну стійкість особистості в умовах стресу, динамічну здатність до адаптації, відновлення та збереження функціонування після впливу травматичних подій.

Поняття резильєнтності в сучасному науковому дискурсі формується на перетині кількох дисциплін – психології, філософії, соціології, культурології, педагогіки, сфери публічного управління – й охоплює широке коло підходів до розуміння механізмів стійкості до криз. У соціогуманітарному вимірі резильєнтність інтерпретується також як смисложиттєва мобільність, включення духовних, ціннісних і символічних ресурсів особистості в подоланні деструктивного досвіду.

Окрім психології та педагогіки, поняття резильєнтність набуло поширення й в інших наукових дискурсах. Зокрема, у соціології воно використовуються для аналізу стійкості соціальних груп і спільнот у кризових умовах, в дослідженнях їхньої здатності зберігати соціальні зв'язки та адаптуватися до змін. Термінологічний словник-довідник Національного інституту стратегічних досліджень стійкість суспільства (або громадська стійкість – *societal resilience*) визначає як “здатність суспільства своєчасно й ефективно протистояти шокам, поглинати їх, пристосовуватися до наслідків небезпеки й невизначеності та відновлюватися після криз через збереження та відновлення основних базових структур і функцій” [6].

В економіці резильєнтність слугує концептом для оцінювання здатності економічних систем відновлюватися після криз та адаптуватися до нових викликів ринку. В екології цей термін застосовується для позначення здатності природних систем до відновлення після зовнішніх впливів, таких як стихійні лиха або антропогенні зміни. В останнє десятиліття резильєнтність активно впроваджується й у дослідження цифрових систем, де аналізується їхня стійкість до кібератак і технологічних змін.

Дефініція широко представлена в працях українських вчених, серед яких: М. Бриль, Л. Адаменко, Д. Асонов, М. Білінська, Н. Гусак, Ж. Денисюк [1], С. Каліщук, О. Кокун [2], О. Корольчук, О. Костюченко [3], Г. Лазос [4], Т. Мельничук [2], О. Мерзлякова, О. Резнікова [5], О. Сидоренко, А. Федоренко, О. Хаустова та ін. Однак у культурологічному дискурсі феномен резильєнтності ще перебуває на етапі первинного осмислення. Це відкриває простір для нових концептуалізацій, які враховують не лише адаптаційні, а й смислосбудівні, символічні, ідентифікаційні та креативні функції культури в період радикальних трансформацій.

В умовах війни культурологічне осмислення резильєнтності стає не лише теоретично важливим, а й практично необхідним, оскільки саме культура забезпечує ціннісно-сміслові орієнтири, ресурси символічного впорядкування досвіду та механізми суб'єктивації. Як зазначає культурологиня Ж. Денисюк, резильєнтність виявляється у здатності соціальних структур і культурної матриці чинити опір зовнішнім викликам, не втрачаючи ціннісної та ідентифікаційної цілісності [1, с. 311]. Саме в культурному вимірі формується здатність особистості до смислотворення, креативного самовираження та збереження ідентичності – ознак, які складають суть запропонованого нами поняття “творчої резильєнтності”.

У нашій доповіді творчій резильєнтності надається статус нової культурологічної категорії, що відкриває можливість осмислення творчості не лише як засобу самореалізації, а й як екзистенційного інструменту подолання кризи та формування культурного сенсу в умовах граничних викликів.

Творчість, у свою чергу, виступає глибоко екзистенційною формою самозбереження – через образ, метафору, дію, уяву чи художнє перетворення реальності. У воєнний період саме творчі практики (мистецькі, освітні, комунікаційні) дозволяють людині не лише адаптуватися, а й трансформувати особисту травму в сенсовий досвід, зберігаючи зв'язок із культурною ідентичністю. Отже, творча самореалізація в умовах динамічних соціокультурних змін здійснюється завдяки дії такого внутрішнього регулятора, як резильєнтність. Як стратегічна характеристика особистості, вона визначає вектор мисленнєвої активності митця, формує спрямованість його творчого пошуку та сприяє оптимізації процесу самореалізації в умовах ускладненої реальності [3, с. 155–156].

Під **творчою резильєнтністю** пропонується розуміти *інтегративну якість особистості, що проявляється у здатності протистояти екзистенційним кризам через творчу активність, смислотворення та культуротворче самовираження в процесі адаптації до складних соціокультурних умов*. Це не лише індивідуальна риса, а передусім процесуальна динаміка, яка включає:

- уяву як ресурс альтернативного бачення реальності;
- символізацію як механізм опрацювання травми;
- естетичну діяльність як спосіб культурної артикуляції досвіду;
- здатність створювати й транслювати нові смисли в межах культурного простору.

У воєнному контексті творча резильєнтність проявляється у волонтерських ініціативах, арттерапевтичних практиках, роботі митців, педагогів, військових, які, попри втрати, творять, комунікують, підтримують інших, не втрачаючи здатності до емпатії та натхнення. Саме культурологічний підхід до осмислення резильєнтності акцентує на ролі культурного досвіду, символічного мислення, мистецьких практик і освіти в збереженні цілісності особистості та підтримці її творчого потенціалу.

Особливої уваги заслуговує мистецько-освітній простір як середовище фо-

рмування творчої резильєнтності. Мистецтво в кризові часи виконує не лише естетичну, а й терапевтичну, комунікативну, об'єднавчу функцію. Освітні практики, орієнтовані на творчість, стають платформою для формування внутрішніх опор, розвитку смисложиттєвих установок та переживання приналежності до культури під час війни. Відтак, мистецько-освітнє середовище стає місцем накопичення і трансляції ресурсів творчої резильєнтності як феномена культурного опору та особистісного відновлення.

Підсумовуючи, зазначимо – феномен творчої резильєнтності постає як особистісна відповідь на екзистенційні виклики війни, що ґрунтується на здатності до смислотворення, креативного самовираження та культурної саморефлексії. Це поняття поєднує в собі психологічні, педагогічні, культурологічні та екзистенційні виміри, дозволяючи глибше осмислити механізми адаптації особистості в умовах глибокої нестабільності. Особливу роль у формуванні й підтримці творчої резильєнтності відіграє мистецько-освітній простір, як сегмент культури, який за рахунок творчих практик, сприяє збереженню і відновленню внутрішніх опор, переживанню приналежності до культури та формуванню нових смислів.

У цій доповіді ми концептуалізували феномен творчої резильєнтності як культурологічний феномен, що відкриває нові перспективи для розуміння творчості в контексті війни та соціокультурних трансформацій. Подальше вивчення цього феномена відкриває нові можливості для міждисциплінарного діалогу та поглиблення культурологічного розуміння процесів адаптації особистості до кризових соціокультурних реалій через творчість і символічну діяльність.

Список використаних джерел

1. Денисюк Ж. З. Українська культурна ідентичність як основа національної стійкості та культурної політики. *Культурологічний альманах*. 2025. Вип. 1 (13). С. 309–315. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.35>
2. Кокун О. М., Мельничук Т. І. Резилієнс-довідник : практичний посібник. Київ : Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України, 2023. 25 с.
3. Костюченко О. В. Резильєнтність як стратегія творчої самореалізації митця. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство : тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 27–28 березня 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2024. Ч. 1. С. 153–156.
4. Лазос Г. П. Резильєнтність: концептуалізація понять, огляд сучасних досліджень. *Актуальні проблеми психології*. 2018. Т. 3, Вип. 14. Вінниця : ФОП Рогальська І. О., 2018. С. 26–64. URL : https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/716873/1/Lazos_APP_V3N14_2018.pdf
5. Резнікова О. О. Національна стійкість в умовах мінливого безпечного середовища : монографія. Київ : НІСД, 2022. 532 с.
6. Термінологічний словник-довідник у сфері національної стійкості / упоряд. О. О. Резнікова, К. Є. Войтовський. Київ : НІСД, 2024. 80 с. DOI : <https://doi.org/10.53679/NISS-book.2024.01>

СЕКЦІЯ 3. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

*Акімов Дмитро,
доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
голова генеральної дирекції Міжнародної академії
рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»*

АЛГОРИТМИ ЦІНОУТВОРЕННЯ В МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, СИМВОЛІЧНА ЦІННІСТЬ ТА РИНКОВА ВАРТІСТЬ ТВОРУ

Розглядаючи твори живопису не тільки як соціокультурний проєкт, а й як продукт, створений при точному чи випадковому розрахунку комплексу економічних, психологічних, соціологічних складових, треба зважено аналізувати символічну цінність та ринкову вартість твору мистецтва.

Символічна цінність твору образотворчого мистецтва полягає в його здатності втілювати приховані чи наявні ідеї, почуття, уявлення, використовуючи систему знаків та образів, з подальшою метою формування певного змісту. Символічна цінність твору часто пов'язана з використанням образів та знаків, що митець використовує в прямому чи переносному значенні, адресуючи споживачеві авторські ідеї та глибинний зміст. Символічна цінність твору – це його спроможність нести додатковий зміст, ніж просто те, що глядач бачить на перший погляд.

Ринкова вартість твору мистецтва є тією сумою грошових коштів, за яку цей твір може бути проданий на ринку при вільному волевиявленні продавця та покупця.

Собівартість твору мистецтва та його ринкова цінність залежать від: 1) інформаційне поле, яке створюється навколо даного твору мистецтва на артринку, 2) репутація галереї, ярмарку, аукціонного дому, на якому реалізується твір мистецтва, 3) репутація, особистість митця – автора даного твору, в тому числі його національність, коло близьких знайомих, політичні та гендерні пріоритети, 4) художньо-естетична цінність твору, фізичний розмір даного твору, сюжет, складність техніки виконання, в тому числі кількість зображених фігур людей та інших об'єктів, 5) сезон року, коли відбувається продаж даного твору мистецтва, 6) вартість оренди студії, вартість фарб, пензлів, інших витратних матеріалів, гонорари натурщиків, фотографів, журналістів, транспортні витрати, поліграфія, 7) заробітна плата менеджерів, дилерів, 8) історія твору мистецтва, історія попередніх власників даного твору, 9) робочий час митця,

10) грошовий прибуток художника тощо.

Наведені складові, що формують ринкову вартість твору образотворчого мистецтва, наведені в тій послідовності, в якій, на думку автора даної публікації, дані складові є найбільш вагомими для ринкового ціноутворення.

Зупинимось на деяких з даних складових.

Митець – як бренд власного твору [5]. Якщо пройтись по залах Лувру з метою визначитись, чи є на полотнах в експозиції даного музею жіночі обличчя, красивіші за Джоконду, то можна констатувати, що красивих жіночих портретів ми побачимо величезну кількість. Проте лише біля Джоконди щоденно створюється величезний натовп, лише біля цієї картини з усіх боків можна побачити застереджуючі таблички з надписом: «Увага! Слідкуйте за власними кишнями, оберігайтесь від крадіїв!». Так, саме біля «Джоконди» тисячі відвідувачів щоденно прагнуть сфотографуватись, адже ця картина понад сто років тому отримала скандальну славу після її викрадення, після численних публікацій в пресі щодо розслідування історії крадіжки, після драматичної історії повернення «Джоконди» в Лувр. Тепер ця картина вважається безцінною, а її автор – Леонардо да Вінчі вважається самим брендовим живописцем в історії світового живопису. Мало хто знає, що крадій планував вкрасти іншу картину, а «Джоконді» віддав перевагу через її відносно невеликий розмір. Таким чином випадковість при скоєнні злочину стала трампліном для брендового злету на неосяжну захмарну висоту світової слави для Леонардо да Вінчі та його «Джоконди».

Інформаційне поле, яке створюється навколо даного твору мистецтва. Визнання твору мистецтвознавцями, критиками, публікації у фахових та популярних виданнях, участь у персональних та колективних виставках є маркетинговими інструментами, які вагомо впливають на ринкову вартість твору образотворчого мистецтва. Слід зазначити, що після численних публікацій художньо-естетична цінність твору не зростає, але ринкова вартість може зростати в рази.

Художньо-естетична та символічна цінність твору мистецтва.

Всесвітньо відомі твори мистецтва можна поділити на ті, на які глядачі дивляться з захопленням, а також на ті твори, які мистецтвознавці та викладачі історії мистецтв називають світовими шедеврами. Слід зазначити, що в колах художників є, можливо, значна кількість тих, хто достатньо стримано ставиться до творів Пікассо періоду кубізму. Слід констатувати, що мільйони шанувальників образотворчого мистецтва теж дуже стримано ставляться до творчості знаменитого Пікассо. Але існують тисячі наукових та науково-популярних видань, які протягом майже століття повторюють нам про геніальність даного митця. Однозначно тут слід підкреслити, що з точки зору історії образотворчого мистецтва Пікассо є революційним автором, який відкрив для нас принципово новий погляд на авторський погляд на оточуючий нас світ. Однозначно можна констатувати, що твори Пікассо періоду кубізму мають не тільки захмарну ринкову вартість, а й значну символічну цінність.

Підсумовуючи написане, зазначимо, що ринкова вартість на твори мистецтва може змінюватись з часом в залежності від таких факторів, як зміна ринкового попиту, зміна історичних пріоритетів тощо. Окремо треба зазначити, що символічна цінність твору мистецтва робить його об'єктом естетичної насолоди, джерелом емоцій, роздумів, сприяє діалогу між різними культурами та поколіннями.

Список використаних джерел

1. Акімов Д.І. Набувачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 102-107.
2. Акімов Д.І. Символічні споживачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 146-150
3. Акімов Д.І. Колекціонери як споживачі творів образотворчого мистецтва на арт-ринку та їхні мотивації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : наук. журнал. 2021. № 4. С. 81-85
4. Акімов Д.І. «Домашнє» споживання мистецьких проєктів та мотивації «домашніх» споживачів. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. № 40. С. 40-45
5. Акімов Д.І. Сучасний артринок та позиціонування на ньому бренду митця. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 93–98.
6. Вакуленко Ю.Є. Реалізація зберігаючої функції як основної в діяльності європейських музеїв образотворчого мистецтва під час Другої Світової війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 126-132.
7. Вакуленко Ю.Є. Реалізація основних функцій музеїв та мистецькі проєкти окупаційних адміністрацій у 1941-1943 роках на території України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : наук. журнал. 2024. № 4. С. 231-236.

Зосім Ольга,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва

КАТАРСИЧНА ФУНКЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇЇ РОЛЬ У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

У часи повномасштабної російсько-української війни музичне мистецтво відіграє важливу роль не лише як засіб підтримки емоційної рівноваги людини, а і як потужний інструмент подолання травматичного досвіду. Така особливість музики пов'язана з її катарсичною функцією – очищенням через мистецтво. Як відомо, давньогрецький термін катарсис був описаний Аристотелем у його «Поетиці» [1]. Філософ вважав, що трагедія має викликати у глядачів емоції співчуття й страху, які призводять до очищення через перетворення негативних емоційних станів на позитивні, що дає ефект внутрішнього оновлення. Для Аристотеля катарсис відігравав роль не лише емоційного розвантаження, а був

моральним й інтелектуальним проясненням. Сьогодні аристотелівський катарсис розглядається як особливий механізм подолання психологічних травм через просвітлення та відновлення внутрішньої гармонії людини.

У музиці, як і в інших мистецтвах, є свій механізм переживання складних емоцій, який має три етапи, де на першому слухач ідентифікує себе з персонажами музичного твору або переживає перипетії сюжету, і в цей час його стан є достатньо спокійним. Другий етап передбачає посилення емоційної напруги, а кульмінація припадає на третій етап, коли емоції досягають свого піку, після чого відбувається емоційна розрядка, яка може супроводжуватися сльозами очищення, після чого настає полегшення, що сприймається як очищення та оновлення.

Зазначений триетапний механізм, як правило, працює під час прослуховування масштабних за обсягом композицій – опер, ораторій, кантат, симфоній, які оповідають про найважливіші події війни. Саме наратив та сюжетна лінія музичних творів максимально наближають їх до античної трагедії, коли людина повністю проходить шлях від ідентифікації до очищення. Академічні масштабні композиції стають не лише свідомством воєнних подій, а й слугують засобом зняття емоційної напруги у людей, що пережили особисті трагедії. Також вони спрямовані і в майбутнє – для емоційної, а не лише наративної передачі різних епізодів російсько-української війни.

Для емоційної розрядки людини важливою є музична терапія, як пряма, так і опосередкована, де музика стає інструментом психологічної реабілітації як засіб подолання стресу і тривоги. Характер музики в даному випадку впливає на врівноваження емоційного стану людини. Наприклад, заспокійлива музика сприяє нормалізації природних ритмів організму, зокрема сну, а ритмічні композиції з опорою на танцювальність допомагають контролювати природний стан фізичної активності. Безумовним лідером в музичній терапії є класика, а саме творчість Й. С. Баха або В. А. Моцарта, яка відзначена зовнішньою красою та глибоким змістом, а також ідеальною рівновагою емоційного й раціонального. Це робить її унікальною для арттерапії, зокрема під час війни. До цих двох імен можна додати й інші, як-от митців барокової доби (А. Вівальді, Г. Ф. Гендель та ін.), а також композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон та ін.). Головним критерієм у виборі творів стає рівновага чуттєвого та раціонального, що сприяє встановленню гармонії в емоційному стані людини. Подібний ефект викликає й легка естрадна музика, наприклад, композиції у виконанні оркестру Поля Моріа або лаунж-музика.

У контексті музичного катарсису не можна обійти увагою низки музичних композицій, які стали символами російсько-української війни. Першою хотілося б назвати пісню «Ой у лузі червона калина» авторства Степана Чарнецького. Цей твір, написаний ще 1914 року, був достатньо відомим, але набув значно більшої популярності після її виконання солістом гурту «Бумбокс» Андрієм Хливнюком на Софійській площі у 4 день повномасштабного вторгнення (27

лютого 2022 року). Після цього з'являються численні переспіви твору українськими та зарубіжними музикантами, у тому числі композиція «Hey, Hey, Rise Up!» гурту «Pink Floyd». Звернімо увагу на видозміну мелодії у виконанні А. Хливнюка, а саме появу мелодичного стрибка вгору на слові «підійmemo», яке співак за допомогою засобів музичної риторики виділив як ключове. Саме мелодична версія А. Хливнюка була взята різними музикантами, адже завдяки музичній риториці твір став звучати більш загострено та експресивно.

Героїку пісні «Ой у лузі червона калина» доповнює лірика композиції «Стефанія» гурту «Kalush Orchestra», яка перемогла на конкурсі Євробачення 2022 року. Цей твір був написаний та виграв національний відбір ще до повномасштабного вторгнення, однак саме він став одним із музичних символів України часів війни завдяки акумуляції низки культурних кодів, які є маркерами національної ідентичності та свідомством унікальності української культури.

Рефлексією на російсько-українську війну став альбом «Фата» (2024) гурту «Vivienne Mort», в якому розкриваються теми прощання зі старою реальністю та прийняття нової. І хоча тексти пісень за змістом є особистісною лірикою, теми війни як нової реальності пронизує весь альбом, а його музична складова має яскраво виражену катарсичну функцію і дає духовне очищення та надію на майбутнє людині, що пережила страхіття війни й особисті втрати.

Отже, музика, що прямо або опосередковано оповідає про події війни, допомагає людям знайти розраду, відновити надію і є життєво необхідним засобом для збереження психічного здоров'я та підтримки національного духу.

Список використаних джерел

1. Арістотель. Поетика / пер. зі старогрец. Б. Тена; передм. та примітки Й. Кобова. Харків : Фоліо, 2018. 153 с.

*Vakulenko Yury,
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine,
Vice-president of the National Academy of Arts of Ukraine,
People's Artist of Ukraine*

THE ROLE OF THE SCIENTIFIC AND RESEARCH FUNCTION IN THE ACTIVITY OF THE MUSEUM, INCLUDING THE “KYIV ART GALLERY” NATIONAL MUSEUM

The Amsterdam model of the museum, Reijnders Academie, considers the main functions of a museum to be preservation, acquisition, conservation, and management of museum exhibits; research and educational activities; and exhibition. In Ukraine, museum activities are regulated by law, specifically the Law of Ukraine on Museums and Museum Affairs which defines, in its Section 1 Article 1, the main areas of

museum activity, including research [4]. However, there is no clear definition of research activity in museums at the legislative level (V. Rozhko).

Analyzing the historical development of research activity in museums, it can be said that the role of museums as research institutions has not always been recognized. In the first half of the Twentieth century, museum activities developed within two main paradigms: the museum as a research institution and the museum as an educational and propaganda institution. In 1918, the transfer of Ukrainian museums to the control of the People's Commissariat of Education contributed to the development of the scientific paradigm of the museum, within which museums were transformed from repositories of cultural and historical values into research centers. A new wave of discussions on the role of museums in science started in the beginning of the thirties of the Twentieth century when, on the one hand, museum institutions were considered scientific, research-related and educational bodies, but, on the other hand, minimization of the national museums' research and development was observed. After the World War Two, in the fifties, international level discussions on the necessity of restoring the scientific research done by museums come back. Thus, the Summary Communiqué of the General Conference of the International Council of Museums that took place in the Federal Republic of Germany in 1968, considered a museum as a scientific institution having a leading scientific staff. In such a way, the saving function of a museum acquires new aspects of its understanding in the context of a new status of a museum as a research and development institution which becomes a guarantee for collecting high quality museum funds, their saving and exhibiting.

According to the Regulations regarding the "Kyiv Art Gallery" National Museum (Section 3, paragraph 3.2), the main tasks of this museum's activities are "saving, collecting, scientific research, exhibiting and popularization, by museum means, of artistic values of Slavic visual arts and decorative crafts of the Thirteenth-Twenty-first centuries, monuments of visual arts of Ukraine, of ex-USSR countries and of other countries of the world, study of processes of influence and interconnection of the Eastern Slavic cultures in the frame of word's arts, popularization of modern and contemporary art of Ukraine and of other countries of the world, scientific concepts creation and making plans for the subjects of the active exhibition and of temporary exhibitions, development of the methodology regarding scientific activities, publishing guides, booklets and catalogs, taking part in scientific conferences and seminars, writing articles, essays, monographs, taking part in the preparation of scientific publications related to the profile of the museum, saving, renovation and technological research on the museum's exhibits aimed at their conservation and scientific attribution; esthetic and artistic education, scientific organization and training in the field of artistic education". Thus, it can be said that research activity is a system-firming and basic function of all other museum functions.

It is worth noting that the "Kyiv Art Gallery" National Museum began its research activity from the first days of its existence. It was under the leadership of its first director, arts and museums expert A. Dakhnovych, that the "Kyiv Art Gallery" National Museum received a scientific justification for its concept of activity as a museum of Eastern European art, with the goal of reflecting the cultural and historical development of society through the prism of art of Ukrainian and Russian artists from the Seventeenth century to the present. By the fifth anniversary of the museum's activity, in 1928, under the leadership of A. Dakhnovych, the first museum catalog was published, which reflected the first exhibition of the museum. According to researcher N. Ageev, the exhibition included works by prominent artists such as Aivazovsky's "Storm", Kramskoy's "Peasant with a Bridle", Vasnetsov's "Three Princesses of the Underground Kingdom", Rylov's "Seagulls", Antokolsky's "Nestor the Chronicler", Falk's "Bread and Jug", and Trubetskoy's "Portrait of M. Tenisheva", among others. In those times, the museum staff actively engaged in the study of artistic art of Eastern European and Western European masters, as well as the culture and art of contemporary society through the prism of artistic and industrial products. This was reflected in the opening of a corresponding department of the "Kyiv Art Gallery" National Museum under the leadership of artist A. Sereda. This department was practically a standalone museum that exhibited furniture and products of porcelain, glass, china, bronze. Here, works of the following factories were presented: Meissen, Sèvres, Vienna, Berlin together with the factories run by Gardner and Popov.

It is interesting that, under the guidance of A. Dakhnovych, the scientific research function of the "Kyiv Art Gallery" National Museum included also sociological aspects among its activities, paying a special attention to the number of visitors and their age category. The respective data appeared then on the pages of scientific articles published by a series of art-related media. In particular, the collection "Ukrainian Museums" published in 1927 a small article overviewing the museum's exhibition whose author was A. Dakhnovych.

Another important stage in the development of the scientific research direction of the museum's activities was the guidance of the art expert Tamara Mykolayivna Soldatova who had been directing the museum for twenty-five years since 1981. During those years, a museum's art catalog, a guide and many other works were published [5], [6].

Nowadays, the "Kyiv Art Gallery" National Museum develops its active scientific research that can be confirmed by a series of its sociological researches on the museum's visitors, an in-depth study of the museum's exhibition and of the history of its creation which inspired a series of scientific articles and museum catalogs.

References

1. Akimov, D.I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. *Art notes*, 36, 3-8 [in Ukraine].

2. Akimov, D.I. (2020). Marketing examination of works of art as a component of their evaluation and promotion in the art market. *National Academy of Culture and Arts Management : Science journal*, 2, P. 87-93 [in Ukrainian].
3. Akimov, D.I. (2024). Methodology and Socio-cultural projecting of algorithms for the selection of experts in art marketing and for the formation of art collections. *National Academy of Culture and Arts Management : Science journal*, 4, 134-140 [in Ukraine].
4. Law of Ukraine on Museums and Museum Affairs from June 29 1995, № 249/95-ВР. (2024, August 10). Verkhovna Rada of Ukraine, № 3884-IX, pp. 1-3. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> [in Ukrainian].
5. Soldatova, T. M. & Ladyzhenskaya, K.I. (2006). *Kyiv Museum of Russian art : Guide*. Kyiv, Lviv : Center of Europe [in Russian]
6. The Kyiv National Art Gallery : website. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/> (application date: 02.07.2025) [in Ukrainian].
7. Vakulenko Yu. (2024). Implementation of Saving Function as the Main Function in Activities of European Visual Arts Museums during World War Two. *National Academy of Culture and Arts Management : Science journal*, 3, 126–132 [in English].
8. Vakulenko Yu. (2024). Implementation of the Main Museums' Functions and Art Projects of the Occupation Authorities in Ukraine from 1941 to 1943. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Management : Science journal*, 4, 231–236 [in English].

Бабій Ігор,
*аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОТОМИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ВІДНОВЛЕННЯ: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ В КОНТЕКСТІ АРТТЕРАПІЇ

Сучасна практика свідчить, що мистецтво має значний потенціал як засіб психоемоційного відновлення особистості, її самореалізації та розвитку творчого мислення. Зокрема, за даними Американської асоціації арттерапії [4], арттерапію використовують для покращення когнітивних і сенсомоторних функцій, підвищення самооцінки та самосвідомості, розвитку емоційної стійкості, сприяння проникливості, покращення соціальних навичок, зменшення рівня стресу, вирішення конфліктів і послаблення страждань, а також для сприяння соціальним та екологічним змінам. Традиційно арттерапія асоціюється переважно з образотворчим мистецтвом, музикою та театром. Проте саме фототерапія набуває дедалі більшої актуальності в умовах зростаючих психоемоційних навантажень і потреби у швидких та ефективних методах реабілітації та формування резильєнтності. Наукові дослідження останніх десятиліть створюють доказову базу ефективності арттерапії, заснованої на залученні візуальних і тактильних сенсорних стимулів, які інтегруються з емоціями, пам'яттю та пізнанням, а ті, своєю чергою, впливають як на добровільні, так і мимовільні моторні реакції. Як зазначають у своїх дослідженнях R. Khalil, V. Demarin [7], а також J. L. King, G. Kaimal, L. Konopka, C. Belkofer, C. E. Strang [6], C. M. Belkofer, A. V. Van

Неске і Л. М. Копорка [5], різні види артпрактик мають позитивний вплив на психічне здоров'я людини та сприяють фізіологічним змінам у мозку. Зокрема, мистецтво й творчість можуть покращувати або змінювати зв'язки між нейронами в різних його ділянках. Водночас, згідно з американською дослідницею М. Naumburg [9], яку вважають однією із засновниць арттерапії, творчий процес допомагає людині символічно виразити глибинні конфлікти, сприяючи їхньому усвідомленню. На початку ХХ століття з'явилося багато фотошкіл і мистецьких об'єднань, зокрема “Фото-Сецесіон” (Photo-Secession) під керівництвом Альфреда Стігліца. Їхні представники проголошували фотографію рівноправним засобом художнього вираження на рівні із живописом і графікою [2]. На думку Ролана Барта [1], фотографія не лише фіксує момент, а й містить у собі “індекс реальності”, який може стати тригером для емоцій і спогадів, що підкреслює її психологічний вплив. Згідно з дослідженнями D. Loewenthal [8], останніми роками фототерапія як окремий напрям арттерапії набуває дедалі більшої популярності на міжнародній арені. А дослідження J. Weiser [10] показують, що залучення людини до процесу створення фотографій, їх аналізу та рефлексії сприяє глибокому особистісному переосмисленню. Отже, фотографія постає як ефективний засіб самопізнання та самовдосконалення. На основі світлин були сформовані базові методи фототерапії, які нині активно психологи використовують у своїй практичній діяльності.

Українські науковці також досліджують роль фотографії у психологічному відновленні особистості. Зокрема, у своїх працях В. Назаревич та І. Бореичук [3] зазначають, що розвиваючий і зцілюючий вплив, який відбувається в процесі сприйняття або створення фотозображень, може проявлятися не лише під час фототерапії, а й у повсякденному житті, зокрема в процесі самостійного фотографування.

Отже, у контексті психологічної та педагогічної корекції пропонуємо розглядати фотомистецтво не лише як “зовнішній процес” (створення естетично довершеного зображення), а передусім як “процес резонансу” між внутрішнім станом автора та зображуваним об'єктом. На відміну від побутової фотографії чи ремісничої діяльності, де провідну роль відіграють технічні навички або механічне відтворення, фотомистецтво передбачає глибшу психологічну залученість митця. Фотохудожник не просто “фіксує” об'єкт, а проживає його: у процесі творення виникає резонанс між внутрішнім світом автора та зовнішньою реальністю. Авторська ідея та унікальна концепція набувають більшого значення, ніж документальність чи формальна технічна досконалість. Це потребує від митця свідомого переосмислення об'єкта та формування творчого задуму. Після створення світлини розпочинається “робота з образом” – аналіз власних емоцій, сенсів та асоціацій, що викликає кінцевий результат. Фізичний прояв фотографії (на папері або іншому носії) стає підсумковим етапом цього процесу, підсилюючи відчуття реальності та завершеності твору. Саме ця матеріальна складова сприяє глибшому осмисленню пережитого та закріпленню внутрішніх трансформацій.

Для психолого-педагогічної практики це означає, що залучення фотомистецтва до програм творчого самовираження може стати ефективним інструментом рефлексії, самоідентифікації та розвитку емоційного інтелекту. Існує низка технік, пов'язаних із фототерапією, зокрема: робота з архівними сімейними фотографіями, створення авторських “фотощоденників” (Photo Journaling), портретна зйомка як засіб переосмислення власного “Я”-образу тощо [10].

У поєднанні з методами арттерапії (малюнок, аплікація, скульптура з підручних матеріалів) фотопрактики можуть ефективно сприяти: зниженню емоційної напруги та тривожності; відновленню відчуття контролю над власною життєвою ситуацією; розвитку самоприйняття та підвищенню самооцінки через позитивну ідентифікацію себе в процесі створення зображень.

Тож фотомистецтво як психолого-педагогічний інструмент забезпечує унікальний підхід до роботи з емоційним станом особистості, сприяючи її гармонійному розвитку та самовираженню.

Наведемо приклад практичної реалізації артпрактики: “Фоторефлексія”. Її мета – поглибити розуміння власних відчуттів та думок через процес створення та аналізу фотографій. Підготовчий етап полягає в тому, що учасникам пропонують обрати певну тему, яка для них актуальна (наприклад “Мій настрій сьогодні”, “Моя мрія”, “Мій страх”). Далі – фотозйомка: протягом визначеного часу (година або день) учасники роблять світлини, що відображають обрану тему. Потім кожен учасник презентує свої фотографії, і їх аналізують: які почуття виникали під час зйомки, що символізує кожен елемент зображення, як ця фотографія пов'язана із власною історією? Після обговорення настає етап матеріалізації (друку): фотографії друкують і розміщують на видному місці в аудиторії. Відбувається повторна дискусія та рефлексія змін у сприйнятті зображення в матеріальній формі. У підсумку учасники фіксують у письмовій формі зміни, які вони відчули в самоусвідомленні, нові ідеї та рішення, що постали після проходження процесу фоторефлексії.

Отже, актуальність фотомистецтва як терапевтичного засобу полягає не лише в його здатності сприяти реабілітації емоційного стану, а й у розвитку креативного мислення, саморозкриття та самоприйняття особистості. Запропонована концепція “процесу резонансу” розглядає фотомистецтво як глибинну форму психологічної комунікації між внутрішнім світом автора та зовнішньою дійсністю. Це відкриває нові перспективи для його застосування в психолого-педагогічній діяльності – у школах, вищих навчальних закладах, а також у терапевтичній практиці. Розробка програм і занять із фотомистецтва, а також використання інтерактивних експозиційних методів (фотосушки, фоторефлексії тощо) сприятиме формуванню емоційної зрілості та розвитку творчої активності. Зазначене вище дає змогу стверджувати, що фотомистецтво можна розглядати не лише як ефективний інструмент психолого-педагогічної корекції та відновлення, а і як самодостатній мистецький напрям зі значним культурно-освітнім потенціалом.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії. МОКСОР; RED ZET Editions, 2022. 176 с.
2. Хілько Н. Історія фотографії. Альфред Стігліц, американський фотограф. URL : https://foto-vse.blogspot.com/2017/03/blog-post_19.html
3. Назаревич В. В., Бореичук І. О. Фотографія як засіб ресурсування психоемоційного стану індивіда. *Психологія: реальність і перспективи* : зб. наук. праць РДГУ. 2017. Вип. 8. С. 192–197. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/prp_2017_8_45.
4. About Art Therapy. *The American Art Therapy Association (AATA)*. 2022. URL : <https://arttherapy.org/about-art-therapy/>.
5. Belkofer C. M., Van Hecke A. V., Konopka L. M. Effects of drawing on alpha activity: a quantitative EEG study with implications for art therapy. *Art Therapy*. 2014. № 31. P. 61–68. DOI: <https://doi.org/10.1080/07421656.2014.903821>.
6. King J. L., Kaimal G., Konopka L., Belkofer C., Strang C. E. Practical applications of neuroscience-informed art therapy. *Art Ther.* 2019. № 36. P. 149–156. DOI: <https://doi.org/10.1080/07421656.2019.1649549>.
7. Khalil R., Demarin V. Creative therapy in health and disease: Inner vision. *CNS Neurosci. Ther.* 2023. DOI: <https://doi.org/10.1111/cns.14266>.
8. Loewenthal D. PhotoTherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age. 2013. 208 p.
9. Naumburg M. Dynamically oriented art therapy. Grune & Stratton, 1966. 168 p. URL : https://openlibrary.org/books/OL5986586M/Dynamically_oriented_art_therapy
10. Weiser J., Psych R. Phototherapy Techniques in Counseling and Therapy. *Handbook of Art Therapy* / eds. C. Malchiodi. Guilford Press, 2015. P. 23–53. DOI: <https://doi.org/10.1080/08322473.2004.11432263>.

Заря Світлана,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри естрадного співу

Київської муніципальна академії естрадного та циркового мистецтва

**ЕСТРАДНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ**

Повномасштабне військове вторгнення в Україну спричинило глибокі психологічні травми серед населення. У таких умовах мистецтво, зокрема вокальне, виступає важливим засобом емоційного відновлення та стабілізації. Естрадний вокал, як жанр, що поєднує артистизм і глибокий емоційний зміст, має значний потенціал для психолого-педагогічної роботи з людьми, які пережили війну. У таких надскладних умовах актуалізується потреба в ефективних засобах емоційного відновлення, що дозволяють особистості адаптуватися до травматичного досвіду, мобілізувати внутрішні ресурси та підтримувати психічну стійкість. Естрадне вокальне мистецтво, завдяки своїй доступності, постає як один із найбільш дієвих інструментів такого відновлення, виконуючи функцію не лише розважального, а й терапевтичного характеру.

Естрадний спів надає унікальну можливість для катарсису, так би мовити емоційного очищення через інтенсивне переживання почуттів. «Катарсис є найвідомішим в мистецтві піковим переживанням, яке здатне запуснути трансформацію особистості» [1].

Як стверджував Соловйов В. А. «катарсичні переживання - невід'ємна складова впливу справжнього мистецтва, тобто такого, що здатна викликати у людини душевний відгук на мистецький твір» [2]. В умовах війни, коли емоції пригнічені пісня функціонує як ефективний канал для їх вивільнення. Головною піснею, звичайно є Гімн України - «Ще не вмерла Україна» на слова Павла Чубинського та музику Михайла Вербицького, написана у 1862-1863 роках, яку виконують різні естрадні вокалісти, як Тіна Кароль, KOŁA, Злата Огнєвіч, DZIDZIO, Олександр Пономарьов та інші. Патріотичні гімни, пісні про незламність українського народу, які набули статусу символів опору, їхня широка популярність свідчить про глибоку потребу суспільства у подібних джерелах психологічної та емоційної підтримки.

Сучасні естрадні пісні часто відображають спільні переживання, скорботу за загиблими, біль втрат, розпач від руйнувань, тугу за мирним життям. Сприйняття таких композицій сприяє усвідомленню того, що індивід не самотній у своїх почуттях, що його емоції є зрозумілими. Як наприклад авторська пісня «Темна війна» (випускниці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв - Катерини Корчинської (OBRANA), яка нині має майже 2 мільйонів переглядів, більше тисячі коментарів мам загиблих героїв, сімей, що втратили своїх рідних, стільки слів подяки авторці за цю пісню, вона підтримує і лікує. Це формує відчуття колективної ідентифікації у горі, що є первинним етапом психологічного зцілення. Активна участь у співі або пасивне прослуховування такої музики дозволяє вивільнити накопичені негативні емоції такі як гнів, смуток, страх, які, будучи пригніченими, можуть призводити до значних психологічних проблем. Пісні, що стали символами скорботи та стійкості як пісня «Обійми» гурту «Океану Ельзи», «Скрябіна» - «Кораблі», гурт «Антитіла» - «Фортеця Бахмут», гурт «Один в каное» - «У мене немає дому», які безпосередньо відображають досвід війни. Їхнє виконання на благодійних заходах або перегляд онлайн викликають емоційний відгук, що має терапевтичний ефект. Естрадне вокальне мистецтво не тільки сприяє переживанню болю, а й активно впливає на формування психологічної стійкості та підтримує надію на майбутнє.

Багато пісень мають мотивуючий та надихаючий характер, оспівуючи силу духу, незламність, віру в перемогу. Вони заряджають енергією, спонукають до боротьби та опору, допомагають зберегти оптимізм навіть у найскладніших обставинах, що особливо важливо для учасників бойових дій та населення, що перебуває під постійними обстрілами, як пісня «Океану Ельзи» - «Все буде добре!». Вона нагадує про цінності, за які варто боротися, про спільну мету та віру у справедливість.

Естрадне вокальне мистецтво відіграє ключову роль у процесах соціальної підтримки осіб, які постраждали від війни. Війна часто призводить до розриву соціальних зв'язків та ізоляції. Музика є універсальною мовою, що дозволяє людям взаємодіяти без бар'єру. Спільні музичні проєкти, можуть стати платформою для нових знайомств, відновлення комунікативних навичок, що є важливим. Естрадні виконавці активно використовують свою медійність та популярність для збору коштів на потреби Збройних Сил України, гуманітарну допомогу, відбудову. Благодійні концерти та музичні марафони не лише акумулюють ресурси, а й згуртовують суспільство навколо спільної мети, даруючи відчуття причетності та корисності. Вокальні заняття та музикотерапія інтегруються у реабілітаційні програми для військовослужбовців, ветеранів, осіб з інвалідністю, дітей, які пережили травму. Це сприяє відновленню їхніх фізичних та ментальних функцій, формуванню нових інтересів, адаптації до змінених життєвих обставин. Концерти для військових на передовій, онлайн-марафони зі збору коштів, залучення відомих артистів до соціальних та реабілітаційних проєктів.

Естрадне вокальне мистецтво в умовах війни є невід'ємною складовою системи емоційного відновлення українського суспільства. Воно виконує життєво важливі функції та надає простір для катарсису та вивільнення емоцій, сприяє формуванню психологічної стійкості та надії, а також відіграє ключову роль у соціальній підтримці постраждалих. Цей вид мистецтва є не просто фоном життя під час війни, а активним учасником процесу зцілення. Його сила полягає у здатності донести емоції, об'єднати людей, надихнути на боротьбу і дати надію на мирне майбутнє. Підтримка та розвиток естрадного вокального мистецтва, його інтеграція у психологічні та соціальні програми відновлення є надзвичайно важливими для подолання наслідків війни та побудови сильного та ментально здорового українського суспільства. Сучасна естрадна пісня стає голосом незламності, що веде нас до перемоги та нового, мирного життя.

Список використаних джерел

1. Катарсис: сутність та особливості. Естетика. Етика. Етос. URL: <http://estetica.etica.in.ua/katarsis-sutnist-ta-osoblivosti/> (дата звернення 02.07.2025).
2. Соловйов В. А. Катарсис як ефект впливу музичного твору. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 36. С. 141–145. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/414096.pdf> (дата звернення 07.07.2025).

*Зернецький Федір,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКВАРЕЛЬ ЯК ЗАСІБ ЕКСПЕРИМЕНТУ: НОВІ ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Протягом останніх десятиліть акварель у мистецькому середовищі України зазнає справжньої трансформації: від традиційної техніки до поля для художнього експерименту. Її властивості, насамперед, прозорість, швидкість, інтенсивна взаємодія води та пігменту стають ресурсом для пошуку нових форм, ефектів і творчих стратегій.

Відомий художник В. Понікаров (1929-2014) практикував техніку wet-on-wet - малювання на попередньо зволоженому папері, що створювало плавні, прозорі переходи кольору без використання білих фарб, лише непофарбований папір [7].

Митці початку ХХ століття, як-от Амвросій Ждаха -Смаглій чи Михайло Жук, долучали акварель до ілюстрацій та архітектурного пейзажу, прагнучи підвищити її статус до самостійного живописного жанру

У Херсонському музеї збереглися акварелі Валерія Моругіна (1980-ті роки), відзначені художнім смаком, стилізацією флори, використанням гуаші й паперу, що домінує у композиціях новим ритмічним орнаментом [1]

У Луцьку художник-початківець Ілля Федчук описує акварель як «найскладнішу техніку» - легку, але непередбачувану; для нього техніка стала полем експерименту, що розвивалася через роботу з матеріалами, навчання онлайн і власний шлях освоєння [5].

Дніпровський митець Валерій Сосна експериментував із мокрим папером: замочував його, щоб довше утримувалась волога, працював «в один подих», надавши акварелям спеціального ефекту й атмосфери «живого» твору [3].

Художниця Саміра Янушкова зазначає, що акварель приваблює своєю прозорістю, маневреністю, магією непередбачуваності. Вона спеціально обирає папір та фарби відповідно до ефекту, який хоче отримати, й дозволяє матеріалу «малювати» самому, додаючи узагальнення й авторські варіації [6].

О. Зінчук у дослідженні творчості Наталії Кучабської виокремлює філософсько-технічний підхід художниці: акварель стає майданчиком для світорозуміння, вона поєднує викладацьку діяльність, популяризацію техніки та інноваційний стиль, що розширює межі львівської школи акварелі [2, 1089]

Дослідник І. Лашко підкреслює ефективність практики en plein air і майстер-класів у викладанні акварелі: вони формують зорово-просторове сприйняття, розвивають техніку, наближають теорію до практики [4, 203].

Сучасна українська акварель стоїть на перетині традиції й інновації: майстри адаптують техніки wet-on-wet, експериментують із фактурою паперу і опорою води, вводять матеріал у філософський та емоційний контексти. Акварель-

на техніка дозволяє перейти від відтворення до вираження, від реалістичності – до авторської мови кольору, фактури й сприйняття.

Акварельний живопис в Україні на межі століть є полем художнього експерименту, де технічна складність стає каталізатором творчості. Художники віддаляються від академізму, звертаючись до природи самої техніки, її взаємодії з матеріалом і експресією. Кожен з акварелістів - від В.Понікарова і В.Моругіна до Кучабської, Федчука й Янушкової розвивають свій унікальний стиль, використовуючи акварель як певний «медіум», здатний передавати прозорість, емоцію, внутрішню напругу та філософський зміст. Це свідчить про те, що акварель у сучасному українському мистецтві є не вторинною технікою, а автономною стратегією візуального дослідження.

Список використаних джерел

1. Валерій Моругін. Грані творчості. URL: <https://artmuseum.ks.ua/tag/akvarel> (дата звернення: квітень 2025).
2. Зінчук О. Філософські та технічно-пошукові витoki творчості в акварельних аркушах Наталії Кучабської. *Народознавчі зошити*. 2023. № 4 (172). С. 1085–1094. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2023.04.1085>.
3. Кокошко Ю. Доступна, але примхлива: як створюють роботи акварелісти у Дніпрі. URL: <https://nashemisto.dp.ua/2024/11/24/dostupna-ale-prymkhlyva-iak-stvoriuiut-roboty-akvarelisty-u-dnipri> (дата звернення: квітень 2025).
4. Лашко І. Пленер та майстер-класи як ефективні методи навчання акварелірного живопису. *Етнологічні зошити*. 2025. № 1 (181). С. 199-205. DOI: <https://doi.org/10.15407/>.
5. Пилипчук М. В луцькій Галереї мистецтв відкрили виставку «Фантастична акварель» живописця-початківця Іллі Федчука. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/718389-v-lutskiy-galerei-mistetstv-vidkrili-vistavku-fantastichna-akvarel-zhivopistsya-pochatktivtsya-illi-fedchuka> (дата звернення: квітень 2025).
6. Саміра Янушкова: натхнення в акварелі. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Samira_Yanushkova_natkhennya_v_akvareli (дата звернення: квітень 2025).
7. Vasyl Ponikarov. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vasyl_Ponikarov (дата звернення: квітень 2025).

*Колбун Вікторія,
здобувачка Рівненського державного гуманітарного університету*

*Гайдук Богдана,
здобувачка Рівненського державного гуманітарного університету*

*Тек Давид,
здобувач Рівненського державного гуманітарного університету*

СТИЛЬ І ОБРАЗ ВИСТАВИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ РЕЖИСУРИ

У театральному мистецтві категорії стилю й образу завжди мали визначальне значення, адже саме вони формують унікальність вистави, створюють її художній образ та визначають спосіб взаємодії з глядачем. Сучасна режисура, що функціонує в умовах постмодерної культури, актуалізує проблему поєднання класичних і новаторських прийомів, відкриваючи нові можливості для формування сценічної образності.

Режисер виступає не лише організатором сценічного процесу, а й автором власної естетичної концепції, яка визначає стиль вистави. Водночас образ вистави є результатом синтезу багатьох чинників: драматургії, акторської гри, сценографії, музичного оформлення, світлового рішення, а також інтермедіальних засобів. Дослідження стилю й образу вистави у контексті сучасної режисури є необхідним для розуміння специфіки театрального процесу XXI століття.

У науковій традиції стиль розглядається як система художніх засобів і прийомів, що забезпечує цілісність твору та визначає його індивідуальність. У театральному мистецтві стиль має багатовимірний характер: він проявляється у режисерському задумі, акторській техніці, сценографічних рішеннях та темпоритмі постановки.

Образ вистави – це узагальнений художній результат, який формується у глядацькій свідомості внаслідок взаємодії сценічних компонентів. Він може мати реалістичний, символічний, метафоричний чи умовний характер. У сучасному театрі образ часто стає багатошаровим, поліфонічним, що відповідає динаміці постмодерного мислення.

Центральним чинником формування стилю й образу вистави є режисерська діяльність. Саме режисер визначає: спосіб трактування драматургічного тексту, характер акторської гри, стильові орієнтири (від класичної традиції до експерименту), взаємодію сцени і залу, темпоритмічну організацію сценічної дії [2, с. 214].

Сценографія у сучасному театрі перестала бути лише тлом дії. Вона перетворилася на активний елемент художньої мови, здатний самостійно формувати стиль вистави. Використання мінімалістичних декорацій, символічних предме-

тів, відеопроєкцій, інтерактивних технологій створює нові умови для формування образності.

Не менш важливу роль у створенні образу вистави відіграють музика і звукодизайн. Вони не лише супроводжують дію, але й визначають її темпоритм, емоційний настрій і навіть символіку. Світлове рішення доповнює стильові пошуки, дозволяючи змінювати простір сцени й посилювати драматургію образу.

Отже, стиль і образ вистави є основними категоріями театральної естетики, що формують унікальність сценічного твору. У сучасній режисурі вони визначаються не лише драматургічним текстом, але й синтезом мистецьких компонентів – сценографії, музики, світла, акторської гри, новітніх технологій. Режисер виступає головним творцем стилю, водночас образ вистави постає у взаємодії сцени й глядацької свідомості. Дослідження стилю та образу вистави в контексті сучасної режисури дозволяє глибше зрозуміти динаміку театрального процесу й виявити його естетичні орієнтири у XXI столітті.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Логіка пізнання («гносеологія») як складова творчого методу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2019. Т. 2. № 1. С. 27–42.
2. Донченко Н. П., Винар О. Б. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 37. С. 212–217.

Колєсник Олександра,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НОВАТОРСЬКІ РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ»

Театр «Березіль» під керівництвом Лесь Курбаса став одним із найважливіших феноменів українського театру ХХ століття, що докорінно змінював уявлення про сценічне мистецтво, поєднуючи революційний дух із глибокою художньою експериментальністю. Курбас був не просто режисером — він був радикальним новатором, який відкидав традиції буржуазної театральної культури та прагнув створити театр, що відповідав новій соціальній реальності й культурному відродженню України. «Березіль» виник у період великих суспільних змін, коли старі форми мистецтва ставали застарілими й втрачали актуальність: «“Березіль” відчув і зрозумів вичерпаність старої театральної культури, яка, завершивши коло свого розвитку, перестала бути активним художньо-громадським чинником. Отже, свою роль “Березіль” визначив як роль творця й

шукача нових театральних форм, що мають вирости з головного устремління революційної доби...» [1, с. 142].

Для Курбаса новаторство полягало не лише у зміні зовнішньої форми постановок, а й у глибокому переосмисленні змісту, структури та методів театральної роботи. Він прагнув відмовитися від застарілих ремісничих прийомів, замінюючи їх живим процесом творчості, здатним постійно змінюватися і розвиватися: «Цінним у роботі “Березоля” було те, що раз винайденими засобами свого вміння він не орудував, як штампованими ремісничими прийомами. [...] Театральна майстерність була для нього живим процесом, що підлягає змінам і розвитку...» [2, 142–143]. Курбас широко експериментував із формою вистави, відмовляючись від ілюзорної «реальності» на сцені, натомість використовуючи символічні, конструктивістські та авангардні прийоми, що підкреслювали ідеологічні та емоційні аспекти твору. Яскравим прикладом є спектакль «Газ», де режисер впроваджує індустріальну естетику та втілює тему техніки й інженерної культури, роблячи актора «винтиком» складної театральної машини: «“Газ” — робота в високій мірі викінчена, продумана до найменших дрібниць — спектакль “машинових” тенденцій і всепожираючої техніки. Актор тут до останку в руках режисера, він лише “винтик” складної театральної машини» [3, 144].

Особливо помітним є застосування сценічної символіки — наприклад, «піраміда» робітників у четвертій дії «Газу», яка не лише вражала візуально, а й ставала конкретним образом революційного ентузіазму та колективної сили: «Вершиною, яскравим зразком такої “матеріалізації” емоції була, незвичайна навіть для лівого театру, “піраміда” в 4-й дії “Газу”, коли в пориві захоплення від грандіозних проєктів інженера робітники кидаються до нього на високо вгорі влаштовану трибуну...» [4, 144].

Ця увага до пластики тіла, архітектоніки сцени, візуальних ефектів свідчить про цілісність новаторського театрального методу Курбаса, який поєднував режисуру з акторською майстерністю, художнім оформленням і глибоким ідеологічним змістом.

Водночас Курбас не уникнув труднощів у роботі в умовах радянської цензури й ідеологічного тиску. Хоча «Березіль» офіційно працював на засадах марксизму-ленінізму і тісно координувався з компартією, творчий дух Курбаса часто виходив за межі офіційних догм. Це ставало причиною як критики влади у виставах, так і зростаючого тиску на театр.

Попри це, Курбас продовжував розвивати театральне мистецтво як живий і динамічний процес, шукаючи нові засоби впливу на глядача та нові театральні форми, що відповідали б викликам часу. Основою цього процесу став метод перетворення, що дозволяв актору мислити метафорично, збагачуючи сценічний образ: «Актор мусить бути спостережливий, він має навчитись думати образами й розвинути здатність до “перетворення”, цебто вміти знаходити стислі й

яскраві художні знаки, що викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище» [5, 156].

Саме цей підхід, заснований на монтажності, символіці та узагальненні, створював абсолютно нову форму театрального сприйняття, що віддалялася від реалістичної течії: «Новий театр, працюючи над проблемами театральності, вивчаючи принципи старого театру, віднайшов перетворення й широко його використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи й підвищуючи його сприймання».[6, 157].

Таким чином, новаторський підхід Лесь Курбаса у театрі «Березиль» ґрунтувався на прагненні переосмислити саму суть театру як мистецтва, здатного впливати на свідомість суспільства. Його творчість поєднувала художній експеримент, інтелектуальну глибину та ідеї національного відродження, що суперечили офіційній радянській ідеології. Попри зовнішню лояльність до вимог режиму, Курбас залишався внутрішньо вільним митцем, чий театр дедалі більше опинявся в конфлікті з тоталітарною системою. Урешті-решт саме цей конфлікт і коштував йому життя. Проте спадщина Курбаса стала символом боротьби за незалежну українську культуру та джерелом натхнення для наступних поколінь театральних діячів.

Список використаних джерел

1. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kozak_Bohdan/Zhyttia_i_tvorchist_Lesia_Kurbasa.pdf (дата звернення: 10.07.2025).

Котлярчук Андрій,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕКСПОРТНІ ТВОРИ СКУЛЬПТУРИ КОРОСТЕНСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ 1960-Х РОКІВ ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ

Останнім часом у зв'язку з ностальгією за високохудожнім українським фарфором відбувається сплеск зацікавленості “найбільш національними” його виробництвами, зокрема Баранівкою, Київським експериментальним кераміко-художнім заводом, Коростенем [9; 10]. Перші два вказані підприємства при цьому найбільш відомі скульптурними виробами фігурок у національних строях 1950-х рр., натомість продукція останнього окресленого заводу набула широкої популярності в СРСР та Європі від межі 1950-х і 1960-х рр. [7; 8].

Однак, найбільша кількість достовірної інформації щодо асортименту вказаних виробництв доби постмодерну міститься у матеріалах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України. Так, в описі першому фонду 5187 “Міністерство легкої промисловості УРСР” наявні справи 17,

75, 92, 117, 145, 167, дані яких проливають світло на перелік творів скульптури КФЗ, що постачалася на експорт між 1965 і 1970-м роками [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Враховуючи опанування в означений відрізок часу технології напівсухого пресування [2, арк. 12], використання імпортного обладнання [1, арк. 14], застосування великих виробничих потужностей на площах у 6 га [3, арк. 140], щедре використання золочення на виробах [4, арк. 4, 12, 74] та співпрацю від кінця 1960-х рр. зі спеціальними відділами різно-експорту, зовніш-посилторгу, новоекспорту після реконструкції підприємства [4, арк. 4, 12, 74] твори скульптури Коростеня змогли великими накладками постачатися за кордон, де сприймалися, як конкурентоспроможні іншим європейським флагманам тонкої кераміки.

Зокрема до Великобританії, а також до Італії, Лівану, Канади, США, Японії [2, арк. 4–5]. Найбільш популярним запитом в окреслений відрізок часу були скульптура малих форм “Українка” (інакше твір називався “Український танець”, автор форми і розпису В. Трегубова, в окремих випадках – розпис А. Жданової) та сюїта “Сорочинський ярмарок” (автор форми і розпису В. Трегубова).

Отже, упродовж другої половини 1960-х рр., як встановлено за матеріалами ЦДАВОВ України, Коростенський фарфоровий завод випускав продукцію на експорт. Тоді підприємство співпрацювало зі спеціальними відділами різно-експорту, зовніш-посилторгу, новоекспорту, й постачало продукцію до Італії, Лівану, Канади, США, Японії. Найбільш популярними тоді були скульптура “Українка” (автор форми і розпису В. Трегубова, в окремих випадках – розпис А. Жданової) та сюїта “Сорочинський ярмарок” (автор форми і розпису В. Трегубова). Ці твори і сьогодні сприяють відновленню психоемоційних станів засобами споглядання досконалих вітчизняних мистецьких творів, що попри відстань у понад півстоліття з часу їх створення, милують око зв’язком з етнокультурними традиціями окремих регіонів України 1960-х років.

Список використаних джерел

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 17. Акт від 24 грудня 1965 р. прийомки Коростенського фарфорового заводу у відомство Главку. 1965–1966 р. На 37 арк. Арк. 1–162.
2. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 75. Історичні довідки щодо розвитку підприємства станом на 1967 рік. 1967 р. На 37 арк. Арк. 4–5, 12.
3. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 92. Звіт з основної діяльності Коростенського фарфорового заводу за 1967 рік. 1967 р. На 140 арк. Арк. 140.
4. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 117. Звіт Коростенського фарфорового заводу з фінансово-

господарчої діяльності. За 1968 рік. На 127 арк. Арк. 4, 12, 74.

5. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 145. Звіт Коростенського фарфорового заводу з фінансово-господарчої діяльності. За 1969 рік. На 128 арк. Арк. 6, 37.

6. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 5187. Міністерство легкої промисловості УРСР. Головне управління фарфоро-фаянсової промисловості. Оп. 1. Спр. 167. Звіт Коростенського фарфорового заводу з фінансово-господарчої діяльності. За 1970 рік. На 128 арк. Арк. 11.

7. Школьна О., Буйгашева А. Життя і творчість Ангеліни Жданової – майстрині розпису фарфору другої половини ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5. № 1. С. 131–142.

8. Школьна О. Коростенський фарфоровий завод як національний бренд в історії мистецтва, науки і техніки України. *Актуальні питання історії науки і техніки*. Матеріали 13-ї Всеукраїнської наукової конференції. Київ : Центр пам'яткознавства і УТОПіК, 2014. С. 355–358.

9. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття. Київ : Інтертехнологія, 2011. С. 316–328.

10. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництва. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День Печати, 2013. 400 с.: іл.

*Курята Аліна,
аспірантка кафедри музичного мистецтва,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНЕ І ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ЧАСІ ВІЙНИ

Феномен єдності музики і театру є важливим чинником формування та утвердження національної ідентичності українського народу в умовах війни. Музика і театр постають потужним засобом культурного опору, який поєднує традиції і сучасний досвід, формуючи простір збереження культурного коду українського соціуму та формування образу України в світовому контексті.

Повномасштабна війна, що триває в Україні з 2022 року, спричинила глибокі трансформації в суспільстві, зокрема в культурному житті. У цих умовах театральне та музичне мистецтво стали не лише естетичним явищем, а й перетворилися на інструмент психологічної підтримки, національного самоусвідомлення та культурного спротиву.

Війна завжди ставить під загрозу не лише суспільство, політичне та економічне існування держави, але й культурно-ціннісні засади. Саме мистецтво, зокрема театр і музика, виступають одним із найбільш дієвих інструментів

утвердження ідентичності, адже здатні транслювати глибинні засади, закладені у культурно-мистецьких надбаннях українського народу.

В умовах російсько-української війни Україна демонструє, що театр є важливою сферою, своєрідним фронтом спротиву російської агресії, що сучасний український театр впливає на війну не менш потужно, ніж вона на нього [2]. Водночас взаємодія театру і музики, створюють художню систему, яка дозволяє не тільки актуалізувати національні традиції, але й інтегрувати її в сучасний європейський і світовий простір.

Музика в українській культурі завжди була не просто мистецтвом, а джерелом збереження, примноження та формування досвіду різних поколінь українського народу. У фольклорних жанрах – від обрядових пісень до героїчних дум – відображено уявлення народу про світ, його цінності, моральні норми та прагнення свободи. У часи війни ця функція музики посилюється, адже саме вона здатна говорити мовою боротьби, волі та свободи.

У сучасних театральних постановках воєнного часу використовується спів давніх козацьких пісень, що символізує заклик до боротьби. Так, широкої популярності набули пісні «Ой, у лузі червона калина», що стала невід’ємною частиною концертів, театралізованих дійств та перформансів, «Засвіт встали козаченьки», яка закликає до єдності і згуртованості суспільства. Популярності, не лише на концертних майданчиках, але в театральних постановках, під час війни, набула пісня Енджі Крейди «Враже» – прокляття і неодмінну розплату ворога за скоєні злочини проти українського народу та зазіхання агресора на територіальну цілісність України.

Важливим є й те, що музика здатна долати кордони. Виконання українських пісень на міжнародних сценах Європи та інших світових материка, стає не лише актом культурної дипломатії, а й засобом формування позитивного іміджу України у світі. Музика виступає голосом народу, який не можна заглушити зброєю.

Театральне мистецтво в умовах війни набуває нових функцій: воно стає майданчиком для громадянського діалогу, простором переосмислення історії та сучасності, засобом колективної терапії [1].

Сучасний український театр активно звертається до документалістики, використовуючи свідчення військових, волонтерів, цивільних людей, які пережили окупацію чи полон. Це створює ефект автентичності та максимальної наближеності до реальності. Так, в рамках третього Міжнародного театального фестивалю Свободи / фестиваль «Vabaduse» в театрі «Vaba Lava Narva» (15–19 серпня 2025 року), що проходив в естонському місті Нарва, відбулася прем’єра україно-естонської документальної вистави «Хто я?». У виставі поєднують силу драматичного слова з музичними фрагментами, які підсилюють емоційний вплив і створюють додатковий символічний рівень. Принагідно зазначити, що до створення цієї вистави долучився Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр [3].

Не менш важливою є терапевтична роль театру. Переживаючи катарсис разом із глядачами, актори створюють умови для колективного «очищення» й зцілення від травм війни. У цьому контексті використання музики (як живої, так і фонограмної) сприяє емоційному розрядженню та формуванню надії.

Єдність музики і театру у час війни є не лише мистецьким явищем, а й потужним соціокультурним феноменом. Її функції виходять за межі естетики: вона мобілізує, консолідує, формує національну пам'ять і транслює український культурний код у світі. У цей період мистецтво набуває значення духовної зброї, здатної утверджувати ідентичність, зміцнювати віру у перемогу та забезпечувати культурну неперервність українського народу.

Список використаних джерел

1. Веселовська Г. Український театр у часі війни. *Український тиждень*. 16.11.2022. URL: <https://tyzhden.ua/ukrainskyj-teatr-u-chasi-vijny/>
2. Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. *Zbruc*. 12.04.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/115133>
3. Рівненський драмтеатр бере участь у міжнародному проєкті. 26.06.2025. URL: <https://dramteatr.com.ua/news/item/8839>

*Ладний Антон,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СУЧАСНИЙ ХОРОВИЙ КОЛЕКТИВ ЯК СОЦІОПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: СТРАТЕГІЇ МОТИВАЦІЇ, КОМУНІКАЦІЇ ТА ПРОФІЛАКТИКИ ВИГОРАННЯ

Сучасний хоровий колектив – це не просто музичний ансамбль, це живий, динамічний організм, у якому перетинаються індивідуальні характери, соціальні ролі, психологічні особливості та творчі прагнення. Успішна робота з таким колективом вимагає від керівника не тільки музичної компетентності, а й тонкого розуміння комунікації, мотивації, міжособистісної динаміки та глибоких психоемоційних процесів.

Мотивація є основою сталого розвитку колективу. Регулярне визнання зусиль учасників, хвилини слави на репетиціях, залучення до планування та розподілу завдань – усе це сприяє формуванню почуття значущості. Чітко окреслені, але водночас досяжні цілі – наприклад, виступ на фестивалі чи запис нового треку – підтримують внутрішню зацікавленість та дають розуміння сенсу спільної праці.

Втім, там, де є спільнота, не уникнути і конфліктів – вони часто постають через різні музичні вподобання чи підходи до репетицій. Регулярні обговорення у форматі «групових кіл» допомагають зняти напругу, відчутти взаємопідтрим-

ку. Додатково, вправи на командування – ритмічні ігри, імпровізаційні завдання – сприяють емоційному згуртуванню й довірі.

Репетиційний процес у XXI столітті стрімко змінюється. Цифрові технології – мобільні додатки, онлайн-платформи – відкривають нові горизонти ефективності. Метод «флік-репетицій», коли учасники опрацьовують матеріал вдома, а на репетиції занурюються у творчу роботу, дає змогу зберігати свіжість і залученість. А гейміфікація – запровадження ігрових елементів, балів, змагань – перетворює процес навчання на захопливу пригоду.

Проте хор – це не лише технічна чи музична структура, це й простір соціальної інтеграції, де спільне дихання і спів створюють невидимі мости довіри. Психологічна атмосфера в колективі безпосередньо впливає на якість виконання та загальне благополуччя учасників. Регулярне відвідування хору знижує рівень стресу, допомагає подолати ізоляцію і розвиває відчуття приналежності.

Особлива роль у цьому процесі належить диригенту. Він – не лише музичний керівник, а й лідер, фасилітатор, митець комунікації. Його міміка, жести, інтонації створюють емоційний настрій репетиції, надають підтримки у складні моменти і вказують шлях до спільної мети. Через диригента реалізується важлива функція емоційної стабілізації та натхнення.

Колективна психологія також вимагає врахування типів особистостей. Екстраверти активізують соціальну взаємодію, беруть на себе ініціативу, створюють позитивне тло. Інтроверти глибше занурюються в матеріал, вносять інтелектуальну й естетичну глибину. Уміння збалансувати ці полюси через мікс індивідуальних і групових завдань підвищує загальний рівень творчості.

Унікальність хору полягає в тому, що музика стає інструментом єднання. У процесі спільного виконання виникає ефект синхронізації: кожен голос – важливий, кожен учасник – незамінний. Емоційний резонанс, що виникає під час співу, зміцнює командний дух та створює особливу якість зв'язку між людьми. Щоб цей зв'язок не зникав, важливо запобігати емоційному вигоранню. Своєчасна ротація завдань, реалізація релаксаційних вправ, щирі розмови та встановлення реалістичних очікувань – усе це допомагає зберегти енергію та натхнення на довгому творчому шляху.

Особливого підходу потребують різні вікові групи. Для дітей важлива участь батьків, ігровий формат, прості завдання. Молодь надихає сучасний репертуар і можливість проявити себе в креативних проєктах. А професіонали цінують чіткість, високі стандарти, логістику та менеджмент. Але всі ці колективи потребують одного: людяності диригента!

Креативні формати репетицій – імпровізація, арттерапія, міждисциплінарні колаборації з художниками, танцюристами, інструментальними ансамблями – не лише урізноманітнюють процес, а й розвивають емоційну інтелігентність. Гейміфікація перетворює сухе заучування у живу взаємодію, а візуалізація почуттів чи створення музичних інсталяцій відкривають нові пласти самовираження.

Не менш важливими є психологічні аспекти сценічної діяльності. Боротьба зі страхом сцени, розвиток саморегуляції, використання технік дихання та візуалізації – усе це дозволяє учасникам виступати впевнено й натхненно. Диригент, у цьому контексті, стає не лише керівником, а й емоційним орієнтиром, джерелом підтримки під час живого виконання.

I, нарешті, використання практик усвідомленості (mindfulness) під час репетицій – потужний ресурс для концентрації, зниження тривожності й покращення якості звучання. Усвідомлене перебування «тут і зараз» відкриває шлях до глибшого музичного досвіду.

Особи, які об'єднуються з певним розумінням дисципліни для досягнення цієї спільної мети, можуть досягти багатьох цілей, таких як співпраця, розуміння необхідності демократичних цінностей у суспільстві, розвиток світогляду в національному та міжнародному спілкуванні, набуття навичок соціалізації та організації.

Комплексне врахування психологічних, комунікаційних та творчих чинників у роботі з хором колективом перетворює його на спільноту – згуртовану, натхненну, відкриту до викликів сучасності. Саме така спільнота здатна досягати високих художніх результатів, залишаючи глибокий слід у серцях як учасників, так і слухачів.

В умовах незалежної України, а особливо в період повномасштабної війни, музика, на жаль, не використовується системно як засіб реабілітації, попри її доведені терапевтичні властивості. Особливої уваги заслуговує громадська хорова музика, яка має значний потенціал у фізичному та психологічному відновленні. Участь у аматорських хоровах колективах може стати дієвим інструментом підтримки для людей, які постраждали від війни: внутрішньо переміщених осіб, ветеранів бойових дій, членів родин військовослужбовців. Для них спів у хорі – це не лише спосіб емоційного розвантаження, а й можливість відчувати себе частиною спільноти, повернути відчуття цінності, впорядкувати внутрішній стан через колективну творчу діяльність. Це вимагає ширшого наукового вивчення лікувального ефекту хорового співу та впровадження хорової освіти як одного з ефективних інструментів у системі соціальної, культурної та психологічної реабілітації.

Список використаних джерел

1. Мартинюк А. Психологічні особливості хорового співу в аспекті формування емоційного інтелекту особистості. *Молодь і ринок*. 2023. № 3 (211). С. 56–61.
2. Gul G. A Qualitative Study on the Contribution of the Choir to Social-Cultural and Psychological Achievements of Amateur Chorists. *International Education Studies*. 2018. Vol. 11. № 8. P. 119–126.

*Михальчук Вадим,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений художник України*

ВЕБСАЙТ МИСТЕЦЬКОГО АРСЕНАЛУ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал» - це унікальна платформа, яка поєднує сучасне мистецтво, історичну спадщину, інноваційні освітні програми та міжкультурний діалог. У сучасному цифровому світі вебсайт є не лише інструментом презентації діяльності інституцій, але й потужним засобом комунікації та інтеграції сучасного українського мистецтва в міжнародний культурний простір. Цифрова трансформація суттєво змінила способи взаємодії між культурними інституціями та їхньою аудиторією, поставивши вебсайти в центр процесів комунікації, управління та залучення. У випадку Мистецького арсеналу його вебресурс виконує багатофункціональну роль, об'єднуючи інформування, популяризацію, організацію заходів та створення умов для міжнародного співробітництва [2].

Звертає на себе увагу структура та основні функції вебсайту Мистецького арсеналу. По-перше, варто зазначити докладну інформаційну функцію. Вебсайт виконує роль головного інформаційного хабу, який акумулює дані про всі аспекти діяльності закладу. Серед основних завдань – це оперативна подача інформації: забезпечення актуальних новин про майбутні виставки, фестивалі, лекції, освітні програми тощо. Звертає на себе увагу деталізація контенту: кожна подія супроводжується описом, біографіями учасників, кураторськими текстами та поясненням конференцій. Це дозволяє аудиторії краще зрозуміти зміст заходів та їхню цінність. Додаткова база представлена доволі повно: на сайті розміщується інформація про історію створення Арсеналу, фотографії до реставрації та сучасного вигляду комплексу, нормативно-правове підґрунтя функціонування Мистецького арсеналу. Окремо представлена місія інституції, що визначається як: «сприяти модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту, спираючись на ціннісний потенціал культури» [1]. Представлена (коротка версія) стратегічних цілей закладу, розраховані до 2027 р. Викладені і результати виконання завдань цифрової стратегії Арсеналу на 2022-2024рр. Діяльність Мистецького арсеналу регламентується Статутом. На сайті представлені статутні документи від часу створення комплексу (2005р.) до 2018р. Доступною є інформація про партерів, організаторів та кураторів, також відвідувачі мають можливість ознайомитися з біографією директорки Мистецького арсеналу. Про обсяги роботи, їхню якість, креативність та інноваційну

складову дають щорічні звіти інституції (починаючи з 2017 року). Зміст кожного звіту містить вступ, розділи: візуальне мистецтво, література, освіта, українська культура за кордоном, фінанси, партнери, команда та контакти. Ці звіти мають не формальний характер, ґрунтовний та детальний виклад інформації щодо подій, що були організовані та проведені протягом року становлять від 70 до 111 сторінок. Попри такий їх обсяг, зміст та якість подання матеріалу робить ознайомлення з діяльністю легким та приємним [3].

В сучасному культурному просторі взаємодія з аудиторією є критично важливою. Вебсайт Мистецького арсеналу сприяє побудові ефективної комунікації через, по перше форми зворотного зв'язку. Це дозволяє користувачам надсилати свої запити, пропозиції чи відгуки безпосередньо адміністрації. По друге, інтеграцію з соціальними мережами. Вебсайт є центральною ланкою, яка об'єднує офіційні акаунти в Facebook, Instagram, YouTube та інших платформах, що сприяє збільшенню охоплення аудиторії. По третє, ком'юніті-білдінг. Вебсайт створює цифровий простір для формуванні спільнот, які цікавляться сучасним мистецтвом, культурою та інноваціями.

Освіта є ключовим напрямком діяльності Мистецького арсеналу, і вебсайт сприяє її популяризації. Таке афішування відбувається через цифрові бібліотеки та архіви. Це включає доступ до історичних матеріалів, каталогів відеозаписів лекцій, фестивалів та виставок, як форм комунікації [5, 75]. Користувачам пропонуються віртуальні екскурсії та тури по виставкам, де можна ознайомитися зі зразками сучасного образотворчого мистецтва – «Футуромарення», «Серце землі» [3, 250], «Співіснування з темрявою», «АГАПЕ», «Між прощанням і поверненням» та інші. Завдяки технологіям 3D-5турів можна з будь-якої точки світу ознайомитися з експозицією. Пропонуються й онлайн курси. Вебсайт пропонує освітні програми, спрямовані на різні категорії аудиторії, від дітей до професійних дослідників культури, людей з інвалідністю.

Сучасний вебсайт забезпечує ефективне управління діяльністю інституції через продаж квитків та бронювання місць. Інтегровані платіжні системи дозволяють користувачам зручно купувати квитки онлайн. Процес організації заходів та збільшення кількості учасників спрощує онлайн реєстрація на події. Моніторинг відвідуваності вебсайту, активності користувачів та статистика продажів допомагають оптимізувати діяльність інституції. Платформа надає доступ до інформації про міжнародну співпрацю, грантові програми та колаборації.

Варто зазначити, що багатомовний інтерфейс вебсайту (українська, англійська, інші мови) сприяє популяризації української культури за кордоном. Це відкриває можливості для залучення іноземних відвідувачів, поширення інформації про українське мистецтво серед міжнародної аудиторії, а також формування міжнародних партнерів.

Завдяки інтерактивному дизайну, яскравому контенту та динамічним оновленням, вебсайт залучає молодь до культурного життя, формує нове поко-

ліній споживачів та творців мистецтва. Активне використання цифрових технологій дозволяє створювати нові формати взаємодії з культурним контентом. Цифрові архіви, доступні через вебсайт, забезпечують збереження та популяризацію культурної спадщини серед глобальної аудиторії.

Цифрові архіви, доступні через вебсайт, забезпечують збереження та популяризацію культурної спадщини серед глобальної аудиторії.

Отже, вебсайт Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький арсенал» є ключовим елементом його успішної соціокультурної діяльності. Він не лише забезпечує доступ до інформації, а й формує нові способи взаємодії з аудиторією, підтримує управлінські процеси та сприяє популяризації українського сучасного мистецтва у світі. Подальше удосконалення вебресурсу дозволить інституції відповідати сучасним викликам та ефективніше реалізувати свою місію.

Список використаних джерел

1. Мистецький арсенал: місія. URL: <https://artarsenal.in.ua/pro-nas/misiya/> (дата звернення: 17.01.2025)
2. Мистецький арсенал: сайт. URL: <https://artarsenal.in.ua/> (дата звернення 18.01.2025).
3. Рева Т. С. Семантичні варіації образу землі в художніх виставках 2022–2024 років. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2025. № 1. С. 249–253.
4. Річний звіт 2023р. Мистецький арсенал. URL: https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2024/06/3_Final_MA_Zvit_2023-1.pdf (дата звернення 17.01.2025р.)
5. Святненко А. Фестиваль як форма сучасної комунікації. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 75.

Перова Рената,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ В КИТАЇ

Сучасний китайський театр є унікальним феноменом, у якому традиції багатовікової сценічної культури гармонійно поєднуються з модерними тенденціями світового мистецтва. Після завершення Культурної революції у 1976 році Китай почав активно відкриватися до нових театральних форм, інтегруючи західні підходи у власну естетику. Як зазначає дослідниця Янь Цзінь, «сучасний китайський театр постійно балансує між збереженням традиційної ідентичності та потребою модернізації» [1]. Саме тому в театрах Пекіна, Шанхаю, Гуанчжоу та інших міст все частіше можна зустріти вистави, в яких класична опера куньцюй чи пекинська опера поєднуються з елементами драми, сучасного танцю й перформансу.

Традиційний китайський театр (наприклад, пекинська опера) завжди базувався на символічній мові жестів, костюмах, музиці й гриму. Проте у XXI сторіччі китайські театральні митці все активніше експериментують із новими формами вираження. Відомий режисер Мен Цзінхуей, представник авангардного театру, стверджує: «Ми прагнемо зберегти душу китайської сцени, але маємо переосмислювати традиції через призму сьогодення» [2]. Саме завдяки таким експериментам у Китаї з'являються інноваційні постановки, що поєднують відеоарт, електронну музику, інтерактивні технології та новітню сценографію.

Важливу роль у розвитку сучасного театру в Китаї відіграють державні програми підтримки мистецтв, а також міжнародна співпраця. Завдяки участі у світових театральних фестивалях та обмінах із європейськими й американськими режисерами китайські актори й режисери переймають найкращі західні практики, при цьому адаптуючи їх до власної культурної специфіки. Як підкреслює Сюй Лінь у статті «The Current Situation of Chinese Theatre», «міжнародний діалог є рушієм театральних інновацій у Китаї, але автентичність залишається пріоритетом» [3].

Ще однією особливістю є активний розвиток незалежних театральних груп і альтернативних сценічних просторів. У великих містах з'являються невеликі експериментальні театри, які працюють із соціально гострими темами, що раніше не піднімалися у державному театрі. Це, на думку Лю Янь, «дозволяє сучасному театру відобразити складність і суперечливість сучасного китайського суспільства» [4]. У таких постановках часто піднімаються питання ідентичності, урбанізації, конфлікту між поколіннями та особистої свободи.

Важливо зазначити, що глядацька аудиторія в Китаї молодшає, тому театри дедалі частіше звертаються до цифрових технологій та онлайн-трансляцій. Це робить театральне мистецтво доступнішим для широкого кола глядачів і підтримує інтерес до сцени серед молоді. Сучасний китайський театр став простором пошуку нових форм комунікації, де поєднуються традиції і новаторство, локальна культура й глобальні тенденції.

Таким чином, специфіка розвитку сучасного театру в Китаї полягає у постійному діалозі між минулим і сучасністю, традицією і модернізацією, локальністю і глобалізацією. Саме завдяки цьому китайський театр залишається живим, динамічним і відкритим до нових мистецьких експериментів, зберігаючи водночас унікальність національної театральної школи.

Список використаних джерел

1. Ян Цзін. Традиції та інновації: сучасний китайський театр. Азіатський театральний журнал, vol. 36, no. 2, 2019, pp. 200–215. URL: <https://muse.jhu.edu/article/731761> (дата звернення: 25.05.2025).
2. Мен Цзінхуей. Переосмислення китайського театру: інтерв'ю та роздуми. URL: <https://thetheatretimes.com/reimagining-chinese-theatre/> (дата звернення: 25.05.2025).
3. Сюй Лінь. Сучасне становище китайського театру. URL: https://en.chinaculture.org/chineseway/2023-05/06/content_60123356.htm (дата звернення: 25.05.2025).

4. Лю Ян. Нові тенденції в китайському театрі: від мейнстріму до незалежного. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042820321710> (дата звернення: 25.05.2025).

Сошальський Олександр,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ ВПЛИВ КІНОМУЗИКИ ЯК ЧИННИК ЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Сучасне українське суспільство переживає надзвичайно складний етап, зумовлений глибокою колективною психологічною травмою, спричиненою повномасштабною війною, руйнуванням соціальних зв'язків і звичного способу життя, а також тривалим перебуванням у стані екзистенційної невизначеності та тривожності. Вплив цих подій відчувають не лише безпосередні учасники бойових дій, але й широкі верстви цивільного населення. За таких умов особливої актуальності набуває пошук ефективних засобів емоційної підтримки, стабілізації психоемоційного стану та збереження внутрішньої цілісності особистості. У цьому контексті кіномузика виступає не лише естетично значущим явищем, а й перспективним інструментом для емоційного відновлення, що має важливе соціальне значення.

Узагальнюючи функціональну роль музики в структурі аудіовізуального твору, варто наголосити на її здатності розширювати емоційно-сміслові межі фільму, формуючи складний багаторівневий простір переживання. Як слушно зазначають Т. Юник і М. Царев, «в межах взаємодії з екранним текстом кіномузика проявляє себе як вагомий інструмент, який допомагає розширити художній простір кінострічки» [3, с. 74]. Тобто, кіномузика здатна функціонувати не лише як носій безпосереднього звукового сигналу, але й як засіб вираження глибинних наративних і концептуальних рівнів аудіовізуального твору. Музика у складі кінотексту є автономним художнім чинником, який володіє величезним потенціалом формувати емпатійне поле, активізувати внутрішню рефлексію, сприяти процесам афективної компенсації та підтримувати психоемоційну стійкість індивіда.

У кінематографічному просторі музика не лише супроводжує візуальний наратив, а й виступає як повноцінний психоестетичний чинник, який моделює глядацьке сприйняття та забезпечує цілісність емоційно-сміслові взаємодії. Саме завдяки цим якостям музика трансформується з простої складової супроводу візуального ряду в співтворця емоційного сенсу фільму, що здатен резонувати з індивідуальним досвідом реципієнта. Як слушно зазначає К. Сечіна, «кіномузика – це не просто фонова мелодія, а драматургічний інструмент, що здатен підсилити наратив, трансформувати сприйняття подій та поглибити внутрішній емоційний зв'язок глядача з екранною дійсністю» [2]. Іншими словами,

музика тут виступає як засіб емоційного вираження, здатний передавати глибинні афективні стани, що виходять за межі вербалізації.

У кінематографі музика виступає не просто тлом, а повноцінним комунікативно-семіотичним елементом, що формує емоційно-сміслову динаміку фільму та суттєво впливає на характер сприйняття глядачем екранних подій. Завдяки своїй символічній природі й резонансному впливу, кіномузика постає як катартичне середовище, здатне ініціювати особистісне переосмислення, внутрішнє упорядкування та гуманістичну емоційну реконструкцію. Розглядаючи феномен катарсису як наслідок емоційного впливу кіномузики на глядача, важливо зауважити, що це поняття виходить за межі лише античної естетики, де воно асоціюється з переживанням трагічного досвіду. У сучасному розумінні катарсис охоплює глибоке емоційне залучення особи під час сприйняття мистецтва загалом або окремого художнього твору, в тому числі – кінофільму. У межах сучасного мистецтвознавства катарсис розглядається як неодмінний компонент мистецького діалогу між твором і глядачем. У музиці цей процес осмислюється як функціонально-семантична взаємодія між композиційними структурами та текстологічними елементами. Як зазначає О. Самойленко: «Функції катарсису, що формуються в процесі художнього впливу, розкриваються як переживання (емоційне реагування на образно-чуттєві стимули), дізнавання – спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операціональними можливостями й понятійною спрямованістю, співтворчість – сприйняття цілого, психологічний синтез» [1, с. 130].

З огляду на багатогранний вплив кіномузики на людину, цілком логічно постає питання щодо її потенціалу як засобу психологічної підтримки в контексті колективної травми українського суспільства під час війни. Саме у станах глибокого емоційного виснаження чи після стресових подій музика з фільмів здатна не лише відображати складні почуття, а й допомагати їх пережити, активізуючи приховані внутрішні ресурси особистості. Це відкриває нові можливості для розгляду кіномузики як інструмента мистецької реабілітації – як в індивідуальному, так і в соціокультурному вимірах. У такому контексті кіномузика виступає як потенційний засіб емоційного зцілення та психічної стабілізації особистості.

Аналіз художніх практик сучасного українського кінематографа також засвідчує наявність виразного психоестетичного потенціалу кіномузики, що виявляється у її терапевтичному, емоційно-регулятивному та смислотворчому впливі на глядача. У стрічці О. Саніна «Поводир» (2014) музика виконує функцію реконструкції акустичного ландшафту епохи, водночас поглиблюючи емоційно-драматургічний наратив фільму, в якому домінують мотиви зради, страждання, жертвності та морального спротиву. В іншому фільмі режисера – «Довбуш» (2023) – музика поєднує симфонічну основу з гуцульською ритмікою й автентичними тембрами народних інструментів, формуючи естетично цілісну звукову тканину, яка резонує з емоційним станом глядача в актуальному істо-

ричному контексті. Заслуговує на особливу увагу і більш ранній фільм Саніна «Мамай» (2003), у якому музика стає засобом акустичного кодування національного архетипу через поєднання медитативного споглядання та етнічної інструментовки. У фільмі Н. Алієва «Додому» (2019) музичний супровід органічно інтегрований у мінімалістичну композицію твору, посилюючи афективну насиченість сцен внутрішнього мовчання, скорботи та дороги як метафори особистісної і родинної втрати. У картині А. Сеїтаблаєва та Дж. Вінна «Захар Беркут» (2019) музика виконує героїко-драматичну функцію, сповнену симфонічної напруги й трагічного ліризму, що підсилює емоційне сприйняття оповіді про колективний опір загрозі.

У психологічному контексті кіномузика виступає як особливо ефективний інструмент підтримки для людей із посттравматичним стресовим розладом та підвищеною тривожністю. Її роль у процесах емоційного відновлення, особливо у випадках колективної травми, важко переоцінити. Музика з фільмів сприяє стабілізації емоційного стану, створюючи відчуття безпеки, необхідне для емоційного вивільнення. Вона також активізує процеси саморефлексії та афективної ідентифікації, що є важливими чинниками у подоланні наслідків травматичних подій.

Завдяки своїй сенсорно-модальній природі, музика впливає на такі сфери психіки, які часто залишаються недоступними через вербальне опрацювання. Цей аспект особливо цінний у арттерапевтичних підходах, де вербалізація досвіду може бути ускладненою. Використання кіномузики можливе як у форматі індивідуального прослуховування, так і у групових обговореннях музичних тем, що супроводжують історичні або патріотичні сюжети. Особливої уваги заслуговують музичні теми з національно-культурними маркерами, які сприяють переосмисленню травматичного досвіду, зменшенню емоційної ізоляції та активації ресурсів внутрішньої стійкості. У терапевтичному процесі така музика може виступати як афективний «міст» між особистим і колективним досвідом, посилюючи механізми емоційного самоцілення, формування почуття належності та ціннісної інтеграції.

Водночас кіномузика має значний потенціал у сфері культурно-освітніх практик, зокрема як засіб формування емоційної чутливості, естетичної рефлексії та критичного мислення. Її інтеграція в освітній процес (через аналіз саундтреків, створення аудіовізуальних проєктів, рефлексивні обговорення музичних образів у кіно) сприяє розвитку емпатії, особистісного самопізнання та культурної ідентичності. Особливої значущості ці функції набувають у роботі з молоддю, виступаючи складовою психоемоційної та моральної підтримки в наш історично напружений час.

Таким чином, кіномузика постає як багатофункціональний інструмент, що поєднує естетичну виразність із психоемоційним впливом. Вона не лише посилює художню дію, а й виконує роль емоційного посередника між твором і глядачем, сприяючи внутрішньому діалогу, рефлексії, самопізнанню. У контексті

сучасних соціальних викликів, зокрема травматичного досвіду війни, кіномузи-ка може бути інтегрована в педагогічні, культурно-терапевтичні та освітні практики як чинник емоційного відновлення, моральної підтримки та формування внутрішньої стійкості особистості.

Список використаних джерел

1. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
2. Сечіна К. Музика в кіно: засоби впливу та приховані сенси. *Moviegram*. URL: <https://moviegram.com.ua/music-in-cinema> (дата звернення: 20.04.2025)
3. Юник Т., Царев М. (2021). Саундтрек в сучасному кіно. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 4(1), 67–77. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235086>

Фелькер Інна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ФЕНОМЕН МАЙОЛІКИ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ

Епоха модерну стала переломним моментом у розвитку декоративного мистецтва, адже саме в цей час відбувся синтез архітектури, скульптури, живопису та прикладних форм. Особливе місце у цьому процесі посіла майоліка – кераміка, вкрита кольоровою глазур'ю та декорована складними орнаментально-рослинними й сюжетними композиціями. Майоліка в добу модерну виконувала не лише утилітарну, але й символічну функцію, стаючи носієм нових естетичних ідей та культурних сенсів та потреб.

Майоліка як один із різновидів кераміки, має багатовікову історію, починаючи з Античності та продовжуючи своє існування до сьогоднішніх днів. В період модерну, що охоплює кінець ХІХ – початок ХХ століття, майоліка стала важливим елементом декоративно-прикладного мистецтва, відображаючи прагнення до естетичного оновлення та технічної інновації. Модерн, або Арт Нуво, характеризується відмовою від класичних форм і симетрії, надаючи перевагу природним, органічним лініям і складним орнаментам. За твердженням С. Оборської, «модерн чинив опір абсолютній перевазі станкових форм, в яких мистецтво розвивалося після епохи Відродження, дав поштовх монументально-декоративним пошукам, спроможним естетизувати середовище людського існування. Майстри модерну нерідко були одночасно архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами. Вони відродили чимало забутих галузей і технік мистецької праці; фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію» [1, 3].

У цьому контексті майоліка ідеально відповідала духу часу, пропонуючи безмежні можливості для художнього вираження. Модерн прагнув до гармонії природи й мистецтва, тому майоліка, з її гнучкими лініями, насиченими барвами та багатством орнаменту, стала універсальним матеріалом для втілення ху-

дожніх ідей: глазуровані плитки, панно, декоративні вставки й архітектурні деталі створювали відчуття цілісності художнього середовища.

У країнах Європи майоліка використовувалася переважно в архітектурному декорі. Так, у творах Антоніо Гауді (Барселона) вона перетворюється на «живу тканину» фасадів. У Франції та Бельгії майоліка входить до арсеналу таких архітекторів, як Ектор Гімар, Віктор Орта, прикрашаючи інтер'єри та екстер'єри будівель.

В Україні майоліка набула особливого розвитку завдяки синтезу національних традицій і європейських новацій. Як відзначає О.Школьна, «протягом 1890-х – 1900-х рр. спостерігається розквіт професійної тонкої кераміки, в якій, разом з новими технологіями, впровадженими переважно іноземцями, відбувається перехід від консервативних прийомів формотворення і декорування до нововведень і зрушень художньої частини європейського рівня, а наприкінці ХІХ ст. фарфоро-фаянсове виробництво стало одним з провідних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва» [2].

Київський художньо-промисловий і науковий музей, Опішнянські гончарні осередки, а також творчість художників М. Бойчука, О. Сластьона та ін. сприяли відродженню та модернізації керамічної традиції.

Майолікові панно прикрашали фасади прибуткових будинків у Києві, Полтаві, Харкові, формуючи унікальну візуальну мову українського модерну. Так, зокрема, майолікові кахлі виготовлялися Миргородською художньо-промисловою школою, також відомий майоліковий іконостас також виробництва цієї школи, виготовлений для Успенської соборної церкви у м. Миргороді (1900–1902) рр. [3, 139].

Майоліка в добу модерну виконувала кілька функцій: естетичну – надаючи будівлям декоративної виразності; символічну – уособлюючи ідеї гармонії з природою, національної ідентичності; утилітарну – захищаючи архітектурні поверхні. Таким чином, майоліка стала не просто матеріалом, а художнім кодом епохи модерну.

Феномен майоліки в мистецтві модерну полягає в її здатності інтегрувати різні види творчості, поєднувати архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво та живопис у єдиному стилістичному ключі. Європейський та український досвід доводить, що майоліка стала не лише оздобленням, а й засобом формування нової художньої культури початку ХХ століття, виступаючи своєрідним медіатором між традиціями та новаторством, зберігши актуальність у сучасному дизайні та архітектурі.

Список використаних джерел

1. Оборська С.В. Синтез мистецтв у предметному середовищі стилю модерн: автореф. дис. ... канд. мист. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2009. 22 с.
2. Школьна О.В. До питання розвитку виробництв промислової кераміки України (фарфор, фаянс, майоліка) к. ХІХ – поч. ХХ ст. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/6bbd0646-e1d7-4af6-9f16-8c342c8e9b66/content> (дата звернення: квітень 2025).
3. Шолуха О.М. Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мист. / НАКККіМ. Київ, 2020. 422 с.

*Шлемко Ольга,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

АМЕРИКАНСЬКА АКТОРСЬКА ШКОЛА: СПЕЦИФІКА ТА ОЧІЛЬНИКИ

Професійна підготовка майбутніх українських акторів в закладах вищої освіти вимагає ознайомлення їх з різноманітними акторськими техніками. Насамперед йдеться про сучасні підходи до організації акторського тренінгу.

Специфіка сучасної театральної педагогіки в Україні полягає у все більш скептичному ставленні до системи К. Станіславського, опанування якої донедавна було обов'язковим в усіх закладах вищої освіти, які здійснювали підготовку акторських та режисерських кадрів. Деякі театральні педагоги намагаються використовувати у навчально-виховному процесі елементи театральної системи Леся Курбаса. Однак складність полягає у тому, що реформатор українського театру не встиг сформувавати цілісну систему підготовки актора.

Наукова думка в Україні поки що не осмислила належним чином особливості американської акторської школи. Однак у практиків української сцени почав з'являтися все більший інтерес до американської акторської школи, яка пройшла складний шлях свого становлення. На формування національної акторської школи в США величезний вплив мала система К. Станіславського, а початок було закладено в 1923–1924 роках році під час тріумфальних гастролей в Нью-Йорку Московського Художнього академічного театру.

Колишній актор Московського Художнього театру Річард Болеславський (1889–1937) в очолюваному ним «Американському лабораторному театрі», створеному 1923 р., навчав акторській техніці, що була притаманна Московському Художньому театру. У своїх лекціях, виголошених англійською, Р. Болеславський знайомив американських митців з методикою К. Станіславського. Серед перших учнів «Американського лабораторного театру» були Лі Страсберг (1901–1982) і Стелла Адлер (1901–1992), які відіграли виняткову роль у розвитку американського театру. Загалом було підготовлено кілька сотень театральних митців, вихованих в системі К. Станіславського.

Лі Страсберг (Ізраїль Страссберг) народився у бідній єврейській родині на Тернопільщині в містечку Будзанові, що входив до складу Австро-Угорщини. Невдовзі родина Страссбергів емігрувала до США, а Ізраїль Страссберг придбав собі нове ім'я Лі, а своє прізвище почав писати без подвійної приголосної.

Ще юнаком Лі Страсберг брав участь в аматорських єврейських театрах, де грали на ідиші, а в 1924 р. розпочав професійну театральну кар'єру як актор і помічник режисера. Слава театального педагога прийшла до Лі Страсберга

у той час, коли його було запрошено очолити акторську і режисерську підготовку в Акторській студії («Actors Studio»), заснованій у 1949 р. в Нью-Йорку. Переважна більшість випускників цієї школи здобувала широку популярність і отримувала ролі в Голлівуді.

Лі Страсберга вважають батьком американської акторської школи. Техніка акторської гри цього визначного майстра тривалий час називалася лаконічно – «Метод» або «Метод акторської майстерності» і значною мірою ґрунтувалася на системі К. Станіславського. Особливого значення у методиці Лі Страсберга надавалось імпровізації та емоційній пам'яті. Розробку свого Методу Лі Страсберг здійснював «у два етапи – спочатку як засновник та режисер театру Group, потім як художній керівник Акторської студії. У 1930-х Страсберг працював над створенням багатого емоційного світу актора, а в 1950-х шукав способи звільнити його і перенести на сцену» [1]. Під час «холодної війни», що відзначалась ідеологічним, геополітичним та економічним протистоянням між СРСР і США, а особливо в період Маккартизму Лі Страсберг перетворив вчення К. Станіславського в символ американського патріотизму. Це дало підставу послідовникам К. Станіславського в США звинувачувати Лі Страсберга у віровідступництві, а сам він «ніколи не називав себе суворим послідовником російського режисера» [1]. Серед учнів Лі Страсберга такі визначні американські актори як Аль Пачіно, Мерилін Монро, Джейн Фонда, Джек Ніколсон та інші.

Стелла Адлер народилася у Нью-Йорку, в акторській родині, яка працювала в єврейському театрі, що належав її батьку Якову Адлеру. У 1925 р. вона вперше познайомилась з вченням К. Станіславського в «Американському лабораторному театрі». Перебуваючи в театрі Group під режисерським керівництвом Лі Страсберга, акторка конфліктувала з ним і навіть очолила групу акторів, які були не згодні з переконанням свого очільника у тому, що провідну роль в акторській майстерності відіграє емоція. У 1934 р. С. Адлер відвідувала в Парижі протягом п'яти тижнів заняття з акторської майстерності К. Станіславського. У 1949 р. вона відкрила свій театральний інститут, де протягом багатьох десятиліть викладала акторську майстерність, а у 1985 році – академію Stella Adler Academy та театр у Лос-Анджелесі. Згодом ця всесвітньо відома акторська школа здобула назву Stella Adler Academy of Acting і готує нині акторів для театру, кіно і телебачення.

Стелла Адлер викладала акторську техніку, що «ґрунтується на її власному життєвому досвіді та спостереженнях, її роботі як акторки та режисерки, впливі її батьків та вченні Костянтина Станіславського, яке в цій країні стало відомим як Метод або Система Станіславського» [2, v-vi]. Вона вважала, що вся підготовча робота актора має відбуватися в тишині та конфіденційності, з особливою ретельністю та зосередженістю. Щоденним ритуалом актора є спостереження за світом та його відкриття. Все це має становити секрет, який не слід розголошувати, а лише використовувати як матеріал для творчості [2, 35]. Метод Стелли Адлер ґрунтується насамперед на аналізі тексту та вправах на уяву.

Три складові методики Стелли Адлер (фундамент, робота над персонажем та інтерпретація сценарію) становлять єдиний підхід – непростий, трудомісткий, що спонукає актора повністю віддаватись грі. Цей підхід передбачає готовність актора змінюватися, розвиватися, зростати і головне – не боятися мислити самостійно та приймати рішення.

Чільними представниками американської акторської школи є також Сенфорд Мейснер (1905–1997), Ута Хаген (1919–2004), Івана Чаббак, праця якої «Майстерність актора: Техніка Чаббак» [3], перекладена багатьма мовами світу і набуває все більшої популярності в Україні.

Отже, студенти закладів вищої освіти України повинні мати змогу ознайомитись зі специфікою американської акторської школи. Однак система навчання акторської майстерності повинна ґрунтуватись на національній системі виховання актора, що інтегрує і апробовану часом систему К. Станіславського, і театральну спадщину Леся Курбаса, і методики інших українських та зарубіжних театральних педагогів.

Список використаних джерел

1. Актерское мастерство: американская школа / под ред. Артура Бартоу; пер. с англ. М. Десятовой. Альпина нон-фикшн, 2013. 406 с. URL: <http://flibusta.site/b/373781/read> (дата звернення – 15.07.2025)
2. Rotte, J. H. The Principles of Acting According to Stella Adler [PhD Dissertation]. The Graduate Center, City University of New York. 1983. URL: <https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/The%20Principles%20of%20Acting%20According%20to%20Stella%20Adler.pdf> (дата звернення – 15.07.2025).
3. Chubbuck I. The Power of the Actor: The Chubbuck Technique. 2nd ed. New York : Gotham Books, 2005. 400 p.

*Ценух Ірина,
аспірантка 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»*

ХРОНІКА ФОРТЕПІАННОГО ПОСТУПУ: З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ «ФОРТЕПІАНО ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО» КЗВО КОР «АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»

Історія піаністичної предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» є описом інституційного поступу, а також філософією буття піаністичної школи як живого організму, що відображає сутність людського прагнення до гармонії, співтворчості й духовного служіння Мистецтву.

До 1977 року піаністичний відділ як самостійна структура в закладі ще не існував. Концертмейстери розподілялися до інших комісій: диригентсько-хорової, народної та духової, хореографічної та бібліотечної. Проте саме вони забезпечували той невидимий фундамент, на якому трималися ансамблі, творчі уроки, репетиції, концерти. Така структурна незавершеність не була ознакою меншовартості, а радше свідченням того, що фортепіано в цій освітній системі ще перебувало на рівні потенціалу, очікуючи свого концептуального оформлення.

Перший якісний злам відбувся 1978 року, коли було засновано окрему комісію «Фортепіано та концертмейстерство». Її очолила Любов Йосипівна Рижа (рис. 1) – учениця Ради Остапівни Лисенко, онуки Миколи Лисенка, чие ім'я символізує цілу епоху українського музичного мислення. У цій персоналії втілювалася спадкоємність традицій, уособлення професійної гідності та глибокої посвяти служінню мистецтву як внутрішній потребі, а не тільки професії.



*Рис. 1. Любов Йосипівна Рижа –
перша очільниця комісії «Фортепіано та концертмейстерство»*

Формування піаністичної школи в межах академії відбувалося поступово, але невпинно. Роки 1960-ті – це час, коли піаністів було обмаль. Педагогічне навантаження у повоєнні десятиліття було обмеженим, що й зумовлювало мінімальну кількість викладачів. Серед перших імен – Інна Михайлівна Могилевська, Нонна Семенівна Аренкова, Любов Рижа – викладачки, акомпаніаторки, носії стилю, інтелігентності, витонченого музичного смаку. Інна Могилевська тримала викладацьку планку. Нонна Аренкова, мов невгамовна струна, несла любов до концертмейстерства, невидимого мистецтва партнерства. Любов Рижа, мов коріння великого дерева, поєднувала все – викладання й живе музичування.

Їхня праця була сповнена як методичною роботою, так й інтелектуальною аскезою, вкоріненою в постулатах безперервного саморозвитку і внутрішньої дисципліни.

1970-ті роки ознаменувалися прихильністю історії до молодого таланту. До піаністичної комісії приєдналися нові імена – свіжий подих молодості й таланту: Інеса Лашенко, Ірина Муратова, Світлана Булатецька, Лідія Винниченко, Надія Макарова, Ірина Михайловська, Зара Вартересян. Кожна з них несла до комісії щось своє: внутрішній артистизм, виняткову чутливість до партнера, педагогічний запал, безмежну відданість справі. Ці імена не тільки позначають викладацькі ставки; за ними особисті філософії, педагогічні стратегії, ціннісні орієнтири. Поява в колективі концертмейстерів-чоловіків: баяністів Анатолія Мартиша, Володимира Цвіткова, Геннадія Козлова, засвідчила розширення професійної палітри музичного середовища.

У 1980-х роках, за керівництва Нонни Семенівни Аренкової (рис.2), відбулася перша масштабна структурно-методична реформа: було впроваджено відкриті уроки, обмін досвідом, написання методичних матеріалів, що свідчило про вихід на якісно новий рівень академічного функціонування. Варто зауважити, що методична рефлексія зосереджувалася здебільшого навколо проблем хорового співу, що логічно, зважаючи на провідну роль концертмейстерів у забезпеченні диригентсько-хорової підготовки. Концертмейстери здебільш працювали на двох блоках диригентсько-хорового відділу – вокальному (під керівництвом Людмили Блінової) та хоровому (очолюваному Анною Пархоменко).

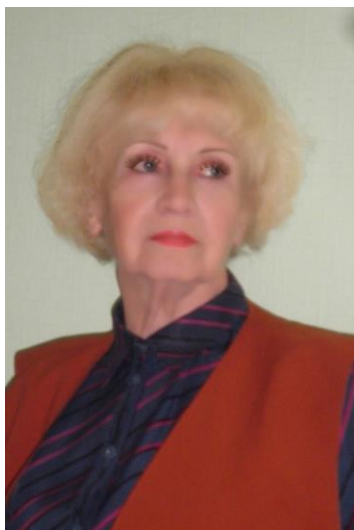


Рис. 2. Нонна Семенівна Аренкова – друга очільниця комісії «Фортепіано та концертмейстерство»

У цей період особливо виразною стала постать **Ірини Борисівни Михайловської** (рис.3). Її призначення керівником новоствореної комісії концертмейстерства (1986) стало актом професійного визнання. Її енергія, організаційна харизма та глибоке розуміння музичної співпраці з вокалістами й інструмента-

лістами сформували нову парадигму концертмейстерської діяльності – як рівноправного, а не другорядного елемента у виконавському процесі.



*Рис. 3. Ірина Борисівна Михайловська –
третьою очільницею комісії «Фортепіано та концертмейстерство»*

Відділ жив і розвивався завдяки особистостям як: Світлана Куцан, Марина Тарасенко, Людмила Чепуренко, Белла Федоровська, Софія Осипова, Лариса Осічева, Станіслав Биков, Ірина Плигань із неперевершеним гармонічним слухом, Олена Коркошко, Наталія Олексенко – кожен із них став неповторним голосом у партитурі піаністичної спільноти.

Симптоматично, що в цей самий період відбувається активне залучення комісії до всеукраїнського академічного обміну: викладачі проходять стажування в провідних вищих музичних навчальних закладах Харкова, Києва, Одеси, Чернігова. Водночас відбувається інституційний обмін: приїзд викладача зі Львівського училища культури, робота під супроводом наставниці Лідії Винниченко – усе це формує атмосферу відкритого пізнання, що розширює межі локальної школи до загальноукраїнського виміру.

1986 рік став знаковим – комісія розрослася до таких масштабів, що була поділена на дві частини: комісію загального фортепіано, яку очолила Нонна Арєнкова та комісію концертмейстерства, яку очолила Ірина Михайловська. Саме з приходом останньої розпочалася нова сторінка – енергійна, завзята, інноваційна. До команди приєдналися Світлана Зуйко, Олена Гребенюк, Марина Рябикіна, Юлія Макарова, Ірина Вороніна, Валерія Грачова, Олена Ноздріна, Ірина Панченко, Діна Виноградча, Елеонора Сєдова, Лариса Лужецька-Льонко, Катерина Єлисеєва.

1996 рік приніс чергове об'єднання фортепіанної та концертмейстерської комісій під єдиним керівництвом Ірини Борисівни Михайловської. Цей акт став як адміністративним рішенням, так й символом повернення до єдності музичного досвіду, де індивідуальна гра та колективна співтворчість не суперечать, а взаємодоповнюють одне одного. У цей час комісія активно залучається до кон-

цертної діяльності поза стінами академії: у військових частинах, районних клубах, на сільських сценах. Це повернення музики до громади, її оновлене служіння соціуму.

Особливим етапом у розвитку стала знаменна подія 2005 року – поява першого рояля в училищі. Цей інструмент, окрім, поліпшення матеріальної бази, став символ професіоналізації, певної крапки відліку становлення піаністичної школи. Із цим знаком прийшло нове покоління викладачів: Ірина Цепух, Базіна Наталія, Олена Заремська, Галина Шаталова, Віталій Бондаренко. Їхній прихід засвідчив тяглість традицій, здатність школи до самовідновлення, до філігранного поєднання досвіду минулого й викликів теперішнього.

Молода генерація вдихнула в комісію нову енергію, поєднуючи повагу до традицій зі сміливим поглядом у майбутнє.

До 2019 року комісія мала переважно допоміжну функцію, адже до її складу входили викладачі загального фортепіано та концертмейстери, що обслуговували інші спеціальності. Проте вже у вересні 2019 року, з приходом на посаду голови комісії викладача-методиста Ірини Олександрівни Цепух (рис. 4), розпочався процес глибшого переосмислення її потенціалу та освітньої місії.



*Рис. 4. Ірина Олександрівна Цепух –
четверта очільниця комісії «Фортепіано та концертмейстерство»*

Маючи професійний досвід, ґрунтований на активній участі у конкурсному русі як член журі, а також глибоке розуміння потреб сучасної музичної освіти, Ірина Цепух ініціювала ідею розробки **освітньо-професійної програми «Фортепіано»**.

Цю перспективну пропозицію було підтримано адміністрацією академії, зокрема ректором — професором, заслуженим діячем мистецтв України **Василем Григоровичем Романчишиним** (рис. 5). Така взаємодія викладацької ініціативи та стратегічного мислення керівництва створила передумови для подальшої трансформації комісії у повноцінний освітній осередок, спроможний здійснювати фахову підготовку піаністів, викладачів і концертмейстерів.



Рис. 5. Василь Григорович Романчук – ректор, професор, заслужений діяч мистецтв України

Розпочалася складна, методично й організаційно насичена робота з розроблення й погодження документації для запуску нової програми. Поступово в Академії було сформовано якісне середовище для навчання студентів фортепіанного профілю: збережено баланс академічної дисципліни, педагогічної послідовності та творчої ініціативи.

У 2021/2022 навчальному році було здійснено **перший набір здобувачів освіти за програмою «Фортепіано»**, а вже у 2024/2025, символічному для Академії, яка відзначає 95-річчя з дня заснування, здійснено **перший випуск фахівців**.

Серед випускників: Іван Ричков, Анастасія Удовик, Серафим Іваненко, Марія Власюк, Данііл Орлюк, Марія Калашникова, Олексій Сельський, Софія Ворона та Олександра Притика. Їх професійна підготовка – результат чотирирічної послідовної праці викладацького колективу, у тісній співпраці з керівництвом Академії.

На сьогодні комісія «Фортепіано та концертмейстерство» сформувала **потужне ядро викладацького складу**, до якого входять Ігор Сергійович Рябов, Ірина Олександрівна Цепух, Марина Михайлівна Тарасенко, Ірина Борисівна Михайловська, Наталія Василівна Олексенко, Назар Володимирович Аддати, Лідія Антонівна Винниченко, Олена Володимирівна Гребенюк, Галина Валеріївна Шаталова, Ксенія Миколаївна Ісаченко, Ірина Ростиславівна Лозова, Людмила Олександрівна Іванько, Богдан Васильович Маліновський, Галина Анатоліївна Савельєва, Ангеліна Максимівна Стукаленко, Євгеній Олександрович Халимон, Олена Миколаївна Шемякіна, Олена Володимирівна Васильєва, Катерина Володимирівна Іщенко, Валерій Вікторович Лешо, Олексій Павлович Малишев, Людмила Олександрівна Музиченко, Овчіннікова Людмила Михайлівна.

Окрему роль у функціонуванні комісії відіграють концертмейстери, які забезпечують важливі практичні дисципліни: «Концертмейстерський клас» – во-

калістки Лідія Юріївна Коваль, Марія Олександрівна Попович, Таїсія Андріївна Василенко та «Камерний ансамбль» – Олеся Ігорівна Пилип, Аріна Сергіївна Шапочкіна.

Життя комісії виходить за межі аудиторного простору. Активна концертна діяльність, як в Академії, так і поза її межами, майстер-класи, методичні зустрічі, профорієнтаційні заходи – усе це формує її динамічний і відкритий до співпраці образ. Викладачі комісії виступають у закладах мистецької освіти Київської, Дніпропетровської, Закарпатської, Чернігівської, областей, утверджуючи якість та конкурентоспроможність фортепіанної школи Академії мистецтв імені Павла Чубинського.

Історія комісії «Фортепіано та концертмейстерство» – це історія музичної філософії в дії. Вона демонструє, як з інституційної периферії може постати духовний центр – осередок фахового й культурного, етичного та екзистенційного зростання. Через цю історію проступає важливий для всієї музичної освіти меседж: піанізм є формою внутрішнього діалогу з вічним...

СЕКЦІЯ 4. ПСИХОЛОГІЯ

*Автономова Катерина,
магістр психології, магістр з маркетингу*

ФОРМУВАННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ СУЧАСНОГО МЕНЕДЖЕРА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ АДАПТАЦІЇ В УМОВАХ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ

У сучасному світі, де темп змін постійно зростає, а професійне середовище стає дедалі більш турбулентним, менеджери все частіше стикаються з викликами, що вимагають не лише професійної компетентності, а й високого рівня внутрішньої стабільності. Психоемоційна стійкість є однією з ключових якостей сучасного керівника, адже саме вона дозволяє залишатися ефективним у складних і непередбачуваних ситуаціях. Психоемоційна стійкість полягає у здатності регулювати власні емоції, підтримувати внутрішній баланс і впевненість у стресових умовах, а також швидко адаптуватися до нових реалій. Це не стала риса характеру, а навичка, яка формується в процесі професійного та особистісного розвитку. Для сучасного менеджера важливо не лише мати цю якість, а й постійно її вдосконалювати як інструмент ефективного керівництва та лідерства. Адаптація до умов невизначеності вимагає активної позиції. Менеджер має не тільки підлаштовуватися під зовнішні обставини, але й ініціювати зміни, приймати стратегічні рішення за відсутності повної інформації та бути готовим до ризику. Це потребує гнучкого мислення, стресостійкості, високого рівня емоційного інтелекту та здатності підтримувати інших у періоди трансформацій.

Психоемоційна стійкість сучасного керівника базується на кількох ключових аспектах: емоційна саморегуляція означає вміння контролювати свої емоції та залишатися спокійним у стресових ситуаціях; когнітивна гнучкість передбачає здатність адаптувати мислення, знаходити нові рішення і бачити перспективи; стресостійкість – це здатність швидко відновлюватися після емоційних або фізичних навантажень; мотиваційна стабільність полягає в підтримці внутрішньої цілеспрямованості незалежно від зовнішніх умов; соціальна компетентність відображає ефективну взаємодію з командою та підтримку колективу під час криз.

Особливу роль у розвитку психоемоційної стійкості відіграють методи, що охоплюють фізичну, емоційну та когнітивну сфери. Один з таких підходів танцювально-рухова терапія (ТРТ), яка використовує рух для самовираження, регуляції емоцій та зниження психологічної напруги. Під час ТРТ людина налагоджує контакт з тілом, вчиться слухати його сигнали, виражати складні емоції через рух і знижує рівень тривоги, покращуючи загальне самопочуття та самоу-

свідомлення. Для керівника танцювально-рухова терапія може служити не лише засобом релаксації, а й джерелом творчої енергії, підвищення впевненості та гармонізації внутрішнього стану. Цей досвід сприяє поліпшенню саморегуляції та зміцненню зв'язку між емоційною й раціональною частинами, що є особливо важливим в управлінні.

Також корисними є інші методи формування психоемоційної стійкості: практики майндфулнес, дихальні техніки, арттерапія, когнітивно-поведінкові стратегії та тренінги зі стрес-менеджменту. Особлива увага надається постійній рефлексії, що включає аналіз власного досвіду, емоційних станів і реакцій. Отже, розвиток психоемоційної стійкості є ключовим для успішної адаптації менеджера до нових викликів. Здатність керувати собою, підтримувати психологічне здоров'я та надихати інших стала необхідною. Саме тому сучасна управлінська освіта повинна інтегрувати як теоретичні знання з психології, так і практичні інструменти для розвитку емоційної грамотності. Такі підходи допоможуть виховати нове покоління лідерів – гнучких, стійких, свідомих і здатних до трансформацій.

Список використаних джерел

1. Goleman D. (1995). *Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ*. Bantam Books.
2. Rodgers C., Freiberg J. *Freedom to Learn*. Pearson College Div. 352 p.
3. Tugade M. M., & Fredrickson B. L. (2004). Resilient individuals use positive emotions to bounce back from negative emotional experiences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 86(2), 320–333. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.86.2.320>
4. Zimbardo P. G., & Boyd J. N. (2008). *The time paradox: The new psychology of time that will change your life*. Free Press.

Бриль Марина,

*кандидатка психологічних наук, доцентка,
доцентка кафедри психології, педагогіки та філософії
Кременчуцького національного університету
імені Михайла Остроградського,
директорка Державного науково-методичного центру
змісту культурно-мистецької освіти*

РЕСУРСНА ЛЯЛЬКА ЯК ЗАСІБ САМОПІДТРИМКИ В АРТТЕРАПІЇ: ДОСВІД МИСТЕЦЬКИХ ТА ОЗДОРОВЧИХ ПРАКТИК

Лялькотерапія (Puppet Therapy) – метод психотерапії, який як основний засіб психокорекційного впливу передбачає використання ляльки. Такий засіб вирішує складні психокорегувальні завдання: розширює спектр особистісних ролей; дає можливість опрацювати тему образу “Я”, розширює репертуар самовираження; сприяє підвищенню самооцінки, впевненості в собі; наділяє ляльку

станами й можливостями, яких у самій людини немає; дозволяє позбутися обмежуючих переконань, образ, травмуючих станів; актуалізує наявні психологічні ресурси. Як різновид арттерапії лялькотерапія за допомогою посередника в контакті зі світом (безпосередньо ляльки) може безпечно для людини зняти травмуючий чинник. Ефективність її використання пов'язана з механізмами психологічного впливу – проєкцією, ідентифікацією, емоційним відреагуванням, катарсисом. У контакті з лялькою спостерігається також вербалізація почуттів, що може привести до подолання наявних життєвих труднощів. Людино-подібність та особистісно-соціальна наповненість лялькового образу стає основою для психологічного впливу іграшки на людину.

У 2023–2024 н. р. Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти організував в рамках артпрактикуму психологічної підтримки проведення декількох вебінарів з арттерапії, один з яких був присвячений ознайомленню слухачів з методом лялькотерапії (спікер – Марина Черкашина) [1]. У підсумку 167 його учасників (викладачі закладів мистецької освіти) як практичне домашнє завдання виготовили власні ресурсні ляльки. Аналіз всіх цих робіт як арттерапевтичних практик, що докладно представлений в окремій публікації [2], показав – одним із основних образів ресурсної ляльки для учасників став образ ляльки-мотанки. Це було своєрідним підтвердженням певної репрезентації авторів щодо подій, які в соціальному контексті пов'язані з темою війни та трансляцією власної ідентичності. Представлені роботи підкреслювали джерела ресурсності, які обрали для себе учасники-автори ляльок: в самій собі (ляльки-автопортрети), у світі природи (ляльки в образах тварин, птахів), у вірі в надприродні сили (ляльки-янголи, феї, казкові персонажі тощо). Важливим для демонстрації джерел ресурсності став і матеріал, який використовували учасники (тканина, нитки, серветки, вовна, папір, природні матеріали, пластилін тощо), та завдання з формулювання “поради ляльки”, яке лінгвістично відобразило мислення авторів (своєрідне персоніфіковане гасло ляльки), що метафорично відображало бажання, очікування, переживання, пошук джерел для відновлення, цінності життя та часу. Створені ляльки стали відбитками внутрішнього світу учасників: їх інтелекту, креативності, почуття гумору, творчого потенціалу як основних джерел для самопідтримки та психологічного оздоровлення в роботі з ресурсною лялькою.

Список використаних джерел

1. Вебінар: “Комунікація, релаксація, виховання, розвиток, навчання як завдання лялькотерапії” (2024). URL : <http://surl.li/uguwfd>.
2. Бриль М. (2024). Ресурсна лялька як засіб самопідтримки в арт-терапії в умовах війни. *Організаційна психологія. економічна психологія*, 33 (3–4), 7–19. <https://doi.org/10.31108/2.2024.3.33.1>.

*Вознесенська Олена,
кандидатка психологічних наук, старша наукова співробітниця
Інституту соціальної та політичної психології НАПН України,
членкиня Ради правління ГС “Національна психологічна асоціація”,
Почесна президентка ВГО “Арттерапевтична асоціація”*

ВИПРОБУВАННЯ СТРАХОМ В УМОВАХ ВІЙНИ: ФОРМУВАННЯ РЕЗИЛЬЄНТНОСТІ ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІ ВПРАВИ

В часи війни кожен відчуває страх, гнів на загарбників, порушення особистісних кордонів. Тривалий стрес призводить до емоційного оніміння, затискання почуттів – до проблем на тілесному рівні, розвитку психосоматичних захворювань. Війна – це випробування на міцність психіки, коли не мовиться про творчий розвиток особистості, мовиться лише про виживання. Як в реаліях сьогодення відновити творчий пошук? Як сформуванати резильєнтність і рухатися далі по життю?

Відповідь на такі виклики та випробування може надати арттерапія як метод зцілення засобами мистецтва, творчістю. І коли говориться про арттерапію, не треба забувати, що в будь-якому виді мистецтва “задіяно” тіло – щоб рухатися в танці, тримати пензлик чи музичний інструмент, творити, треба вміти управляти своїм тілом. Тому без тілесного розкриття розвиток творчого потенціалу особистості в реаліях сьогодення є ускладненим.

Але усі українці живуть у тривозі – за близьких, за майбутнє, за країну. **Тривога** або занепокоєння є поширеною формою недиференційованого страху, страхом низької інтенсивності, і сигналізує про наближення загрози, небезпеки. Основна причина виникнення тривоги – невідомість, очікування потенційної небезпеки. Тривога суттєво впливає на психологічну стійкість та проявляється як: неприємні відчуття, занепокоєння, зниження працездатності тощо. Відбуваються зміни на рівні організму – прискорення серцебиття, підвищення тиску, потовиділення, пришвидшення дихання та метаболізму. На рівні поведінки тривога проявляється в підвищеному збудженні, нервових рухах, тремтінні, уникненні соціальних контактів, безсонні, проблемах з концентрацією уваги.

Страх виникає під час реального зіткнення з небезпекою в умовах неможливості їй протистояти, супроводжується відчуттям неготовності і нерозуміння, як це зробити. Призначення цієї емоції – мобілізація організму для збереження життя. Під час страху відбувається викид в кров адреналіну, який через збудження симпатичної частини нервової системи призводить до утримання цього відчуття протягом тривалого часу, пришвидшує серцебиття, що сприяє кращій реакції, силі, динамічності – щоб подолати загрозу або втекти від неї. Серед інших фізіологічних змін під дією адреналіну – коротке та пришвидшене дихання, збліднення, збільшення потіння, пересихання в роті і відповідно – спрага, втрата апетиту, неконтрольовані сечовипускання та випорожнення. Всі ці реак-

ції не піддаються свідомому контролю з боку людини, але є важливими в ситуації небезпеки, адже кров приливає до м'язів, “вимикається” робота внутрішніх органів травлення, зір покращується через розширені зіниці тощо. Але занадто тривала дія адреналіну призводить до повного виснаження. Військовослужбовці свідчать, що можуть спати навіть під обстрілами, цивільні в тилкових місцях не прокидаються на сигнал повітряної тривоги і не йдуть до укриттів. Інші прояви виснаження – дратівливість, агресивність, зниження толерантності до фрустрації, депресія, замикання в собі, порушення пам'яті, неможливість прийняття рішень – навіть до психічних порушень.

Паніка – це страх найвищої інтенсивності, коли людина втрачає адекватне сприйняття ситуації, контроль і здатність раціонально поводитися. Паніка може бути викликана ізольованістю, знерухомленням, довготривалим перебуванням поблизу зони бойових дій, близькою зустріччю зі смертю – стати очевидцем смерті, кожного дня чути в новинах про загибель (медіатравма) тощо.

Тому в умовах війни для відновлення творчого розвитку так важливо володіти прийомами подолання страху та саморегуляції. В нашому суспільстві, яке веде нерівну боротьбу як на полі бою, так й в тилу, це має бути складовою щоденної рутинної роботи з розвитку резильєнтності та саморегуляції [1]. І водночас страх може викликати провину. В умовах довготривалої війни профілактикою розвитку відчуття сорому та провини за відчуття тривоги та страху, подолання негативних наслідків переживання тривалого страху і попередження виснаження є:

- психоедукація стосовно природності фізіологічних реакцій на страх та його захисній функції, сприянні мобілізації організму;
- обговорення особистого досвіду, переживань, думок задля зменшення внутрішньої напруги: відвертість – запорука подолання негативних наслідків;
- розвиток “чутливості” до виявів страху і стресу у себе та інших для саморегуляції та надання першої психологічної допомоги;
- тілесні вправи на вивільнення страху [там само].

Мета цих тілесних вправ – стабілізація психоемоційного стану людини та зниження рівня напруження, пов'язаного зі страхом.

Страх “живе” у м'язах плечей, шиї. Якщо уявити ситуацію, яка викликає страх з заплющеними чи розплющеними очима, спробувати відчувати страх на рівні тіла, усвідомити, як тіло реагує на страх, як змінюється під впливом страху, можна відразу ж звернути увагу на напругу в області плечей (плечі піднімаються вгору), шиї (голова ніби втягується в плечі), стиснутість в області грудни, живота. Адже діафрагма є м'язом, який швидко реагує на будь-які емоційні зміни, стрес і напружується. І дуже часто у емоційних людей на фоні стресу або відразу ж після переживань виникає спазм діафрагми. Це може викликати біль у животі, панічні атаки, тяжкість на серці, аритмію. Все в тілі взаємопов'язано. Спазм діафрагми – з плечима, шиєю, диханням. Чим більша амплітуда діафрагми, тим більше повітря можна втягнути в легені, якщо легеням не

вистачає повітря для їх розкриття піднімається верхня частина грудної клітки, йде велике навантаження на м'язи плечей та шії. Серце також пов'язане з діафрагмою, при її спазмуванні відбувається стискання ребер і опускання серця. Спазмована діафрагма подає хибні сигнали “бий або тікай”.

Дихальні практики є дуже помічними для розслаблення діафрагми. Для вивільнення страху і розслаблення м'язів плечей, шії, які під дією довготривалого страху перейшли в стан хронічного гіпертонусу, можна застосовувати вправи, засновані на прогресивній м'язовій релаксації за Джейкобсоном [2; 3].

Отже, в умовах війни для розкриття творчого потенціалу необхідною є психоемоційна саморегуляція і робота зі страхом та тривогою, що неможливо без задіяння тіла, тілесних вправ і дихання.

Список використаних джерел

1. Арттерапія з військовими у часи війни : методичний посібник / за заг. ред. О. Вознесенської, Л. Галіциної, М. Перун. Київ : ФОП Назаренко Т. В., 2025. 324 с.
2. Техніка релаксації Джейкобсона – зняття стресу та розслаблення – Jacobson relaxation in Ukrainian. NATAL Israel. URL : https://www.youtube.com/watch?v=EZD0ZHW0BU&t=141s&ab_channel=NATALIsrael.
3. Jacobson E. Progressive relaxation. 2nd ed. Chicago : University of Chicago Press, 1938.

*Григор'ян Родіон,
аспірант Інституту соціальної та політичної психології
Національної академії педагогічних наук України*

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО ВІДНОВЛЕННЯ ЗА ДОПОМОГОЮ МЕТОДИКИ “ІНТУЇТИВНОГО РУХУ”

Учасники та учасниці курсу тренінгів “Бойовий стрес: перша психологічна допомога та відновлення” за розробленою за участі автора програмою психологічної підготовки військовослужбовців Сил ТрО ЗСУ, спрямованою на підвищення їхньої психологічної стійкості та готовності до виконання службово-бойових завдань, визнали поліпшення свого психоемоційного та загального самопочуття, зменшення симптомів бойового стресу/ПТСР, зниження сили реагування на стресові фактори та опанування успішних індивідуальних копінг-стратегій подолання стресу.

Оволодіння основними компетентностями першої психологічної допомоги не тільки озброїло учасників та учасниць необхідними знаннями та інструментами, а й сприяло підвищенню їхньої мотивації до подальшої роботи із психологічної підготовки особового складу своїх підрозділів та розвитку культури взаємопідтримки серед побратимів-посестер, що позитивно впливає на психологічну стійкість військовослужбовців і їхню готовність виконувати бойові завдання.

Заземлення є одним із основних елементів першої психологічної допомоги та саморегуляції, оскільки повертає зв'язок із реальністю, відчуття контролю, безпеки і підтримки.

Додати ресурсні твердження:

- “Це мої думки. Я володар/володарка своїх думок”
- “Це мої емоції. Я володар/володарка своїх емоцій”
- “Це моє тіло. Я володар/володарка свого тіла”
- “Я володар/володарка свого життя”
- “Я сам собі володар / Я сама собі володарка” (протягом 1 хвилини).

Ресурсні твердження знижують дію депресивних думок, викликаних відповідними емоціями, зумовлених травмівною ситуацією (кризовою подією), переключаючи увагу на внутрішні ресурси. Таким чином, ресурсні твердження поступово приводять до усвідомлення внутрішньої сили і повертають відчуття контролю.

Додати спрямовану візуалізацію “Чарівне дихання”. Інструкція: уявіть, що видихаєте всю напругу і негатив назовні, ніби Ви чарівники і вмієте це робити (протягом 1 хвилини). Плавню завершити рух, прислухаючись до особистих відчуттів впродовж 20-30 секунд.

Це дозволяє обійти свідомі та несвідомі заборони і випустити назовні всю накопичену напругу.

На інтеграційному етапі пропонується звернути увагу і описати словами, як змінилися відчуття в тілі, думки та емоції після виконання вправи.

Оцінити за 10-бальною шкалою рівень суб'єктивного дискомфорту (SUD) після вправи.

Виразити емоційний стан в русі на зараз (арттерапевтичний продукт).

Звертати увагу на такі параметри рухової активності як плавність, амплітуда, енергійність, швидкість, ритмічність, напруженість рухів тощо.

Питання для обговорення під час когнітивної інтеграції отриманого в процесі виконання методики досвіду, терапевт може задати клієнтові наступні питання:

Що при виконанні цієї вправи було для Вас самим цікавим, важливим, значущим, дивовижним, ресурсним?

Які зміни у виразі свого стану Ви помітили до та після вправи?

В яких ситуаціях Ви могли би використовувати цю вправу в майбутньому?

Список використаних джерел

1. Енциклопедичний словник з арт-терапії / за наук. ред. О. Л. Вознесенської, О. М. Скар. Київ: Золоті ворота, 2017. 312 с.
2. Мюнкер-Крамер Є. Терапія психологічної травми за допомогою EMDR. Львів : ВНТЛ Класика, 2022. 198 с.

*Демченко Вероніка,
член Асоціації психологів*

ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВА ТЕРАПІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РОБОТИ З ТРИВОЖНІСТЮ: ІНТЕГРАЦІЯ ІЗОТЕРАПІЇ ДЛЯ ПОГЛИБЛЕННЯ САМОУСВІДОМЛЕННЯ

У сучасному психологічному дискурсі проблема тривожності набула особливої значущості, що зумовлено як глобальними тенденціями соціальної нестабільності, так і специфічним контекстом українського суспільства в умовах затяжної війни. Хронічний стрес, постійне відчуття загрози, втрата передбачуваності майбутнього, вимушена еміграція, розпад соціальних зв'язків та масова травматизація – всі ці чинники істотно впливають на психоемоційний стан особистості українців, зумовлюючи підвищення рівня тривожних розладів, емоційного виснаження, психосоматичних порушень та загального зниження здатності до адаптації, порушення контакту з власним тілом, розуміння своїх почуттів та відчуттів [1]. Ці виклики вимагають не лише модернізації традиційних терапевтичних підходів, але й удосконалення тілесно-орієнтованих методів, здатних працювати з глибинними шарами переживань, які не завжди можуть бути усвідомлені або вербалізовані.

Одним із таких підходів є танцювально-рухова терапія (ТРТ), що належить до напрямів арттерапії.

Танцювально-рухова терапія (ТРТ) – це напрям психотерапії та арттерапії, що базується на використанні руху як основного інструменту пізнання, вираження та трансформації внутрішнього досвіду особистості. ТРТ розглядає тіло і рух як невіддільні складові психічного життя людини, в яких відображаються її емоції, спогади, потреби, конфлікти, соціальні взаємодії та травматичний досвід [4].

Основні принципи ТРТ:

1. Рух як прояв психіки.
2. Єдність тіла і психіки.
3. Імпровізація і спонтанність.
4. Принцип тут-і-зараз.
5. Безпечний простір і терапевтична взаємодія.
6. Інтеграція досвіду через рефлексію.

ТРТ передбачає використання руху як провідного інструмента самовираження, дослідження емоційного стану, трансформації тілесних патернів та інтеграції травматичного досвіду. У концептуальному підґрунті цього методу закладені ідеї таких дослідників, як Меріан Чейс, яка вважала танець природною формою комунікації та терапевтичного контакту, і Рудольф Лабан, який розробив системний підхід до аналізу руху в його просторових, динамічних та функціональних аспектах. У сучасному контексті танцювально-рухова терапія активно інтегрує напрацювання соматичних напрямів, зокрема методу соматичного

переживання [9], біоенергетичного аналізу (Олександр Лоуен), тілесної усвідомленості (Маргарет Кнастер) та нейробіології травми (Бессел ван дер Колк). Згідно з підходом Бессела ван дер Колка, травматичний досвід зберігається не лише у вигляді спогадів, а насамперед у формі тілесних реакцій, моторних імпульсів, змін у диханні, м'язовому тонусі та соматичних захисних механізмах. У зв'язку з цим ефективна терапія травми має включати досвід тілесного проживання, який дозволяє “вивільнити” заблоковану енергію й відновити цілісність сприйняття [8].

Пітер Левін наголошує на необхідності завершення незавершених рухових реакцій (“бий”, “втікай”, “завмири”) через м'яке дослідження тілесних імпульсів у безпечному терапевтичному просторі. У цьому контексті рух постає не лише способом самовираження, але й інструментом глибокої саморегуляції, інтеграції та повернення суб'єкта до стану внутрішньої цілісності [9].

Особливої значущості соматично-рухова робота набуває у терапії клієнтів з високим рівнем тривожності, у яких спостерігається надмірна когнітивна активність, порушення тілесної усвідомленості, фіксація у “голові” та відсутність контакту з емоційними або тілесними імпульсами. Саме в таких випадках доцільним є інтеграція досвіду через рефлексію, наприклад попереднє залучення методів ізотерапії – напряму арттерапії, в якому провідним інструментом є спонтанне або проєктивне малювання [4]. Візуальні образи, створені клієнтом перед руховою сесією, виконують функцію символічного “мосту” між внутрішнім станом і тілесним процесом, дозволяючи клієнту зафіксувати власну емоційну конфігурацію, проєктувати внутрішні образи тривоги або напруги, і, що важливо, створити безпечний старт для руху в терапевтичному просторі.

Після завершення танцювально-рухової роботи доцільним є створення другого малюнка, який виконує інтеграційну функцію. Така динаміка “малюнок – рух – малюнок” дозволяє клієнтові зафіксувати тілесно-емоційні зміни, відчутти суб'єктивний прогрес і сприйняти власний внутрішній стан не як хаотичний, а як структурований і осмислений, зафіксувати та усвідомити зміни в ньому. Візуальні образи, таким чином, стають своєрідним відображенням психотілесної динаміки, а сам процес – поєднанням тілесного проживання, символічного мислення та емоційної інтеграції.

Отже, інтеграція танцювально-рухової терапії з методами візуальної арттерапії є перспективним напрямом психокорекційної роботи з клієнтами, які перебувають у стані підвищеної тривожності, особливо в умовах соціально-політичної та екзистенційної нестабільності. Такий підхід відповідає принципам сучасної тілесної психотерапії, спирається на нейрофізіологічне підґрунтя переживання травми та розширює інструментарій психолога, створюючи умови для глибшої, але м'якої роботи з особистісним досвідом клієнта. Психотерапія, що базується на цілісному підході до людини, має більший потенціал для регуляції тривожності, зміцнення внутрішньої опори та формування нової тілесно-емоційної моделі безпеки.

Список використаних джерел

1. Волошок О. Психологічний аналіз проблеми тривожності особистості. *Проблеми сучасної психології*. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка. Випуск 10. 2010. С. 120-128.
2. Галієва О. Теоретичний аналіз поняття “тривожність”. *Теорія і практика сучасної психології*. 2016. № 6. 2018. С. 107-110.
3. Доповідь і тези “Сучасний танець в рекреаційній діяльності...”. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія.
4. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська, О. М. Скнар, О. А. Бреусенко-Кузнецов, О. О. Деркач, Л. В. Мова та ін. ; [за заг. ред. О. Л. Вознесенської, О. М. Скнар]. Київ : Видавець ФОП Назаренко Т. В., 2017. С. 242-248.
5. Природа тіла в контексті танцю в реаліях війни... Випуск 89. – Київ : Видавничий дім “Гільветика”, 2022. 210 с.
6. Танцювальні практики і танцювальнорухова терапія: точки перетину. Умань : ВПЦ “Візаві”, 2023. С. 12.
7. Alexander Lowen. *Depression and the Body: The Biological Basis of Faith and Reality*. Penguin Publishing Group, 320 p. 1993.
8. Bessel Van der Kolk. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Paperback, 2015. 464 p.
9. Piter A. Levine, Ph.D. *Healing Trauma: A Pioneering Program for Reastoring the Wisdom of Your Body*. Sounds True; Pap/Com edition, 2008. 104 p.

*Кучеренко Вікторія,
арттерапевт у навчанні,
автор дитячого напрямку “Твоя країна КреативіЯ”,
автор дитячої передачі “Казка для Життя”*

УКРАЇНСЬКІ КАЗКИ – СУЧАСНЕ ТВОРЕННЯ МАЙБУТНЬОГО

Казка – є феномен єдності поколінь, символом мудрості і, одночасно, засобом формування здорової та сучасної особистості.

В казках, міфах байках використовуються методи відображення дійсності, що є важливим для сприйняття культури. Тобто казки є засобом навчання, виховання та розвитку будь-якого суспільства. В казках зазвичай описують щось унікальне, особливе, що є в історії, або в культурі народу. Разом з цим – українські казки формують розуміння культурної ідентичності для дитини, дорослої людини. В казках діти на прикладів героїв бачать істинні цінності, як то: цінність життя, справедливість, чесність, добро, і дивовижну силу любові. Дитина, по мірі свого дорослішання спочатку сприймає дійсність як міфоепічну картину світу. А далі, в процесі дорослішання, людина, як правило сприймає дійсність як теоретико-прагматичну, з науково-доказовим підґрунтям.

Часи змінюються, але цінності, які передає казка з малечку – без часу дії, і вони є актуальними в будь-які часи.

Значення **казок** – велике, бо вони є ефективним засобом виховання та сприяння розвитку дитини: від фантазії – до правильного мовлення, розвитку уяви, розкриття творчого потенціалу та її бачення світогляду.

Казка доступною мовою вчить дітей життя, розповідаючи їм про добро і зло.

Щодо, наявності тривожності та страхів у дитини, то за допомогою казки діти проживають свої стани разом з героями, і це є безпечний та ефективний досвід для дитини, навчитися самотійно справлятися зі своїми хвилюваннями. Казка допомагає формувати основи поведінки і спілкування. Дитина, уявляє образи, вчиться розуміти внутрішній світ героїв, співпереживати їм і вірити в сили добра та найкраще

На сьогодні є певна кількість сучасних концептів психологічного відновлення стану дітей в умовах війни. До них, також можна віднести і створення, проявлення казки як експериментування та фантазування. Також казка є основою для різних видів взаємодій (від читання – до театралізованих постанов, лялькові театри та створення казково-ігрового простору, стилізованих дитячих майданчиків на свіжому повітрі, тощо).

Під час війни у багатьох дітей та і у дорослих, з явилися, або стали більш проявленими такі стани як: страх, емоційна втома та напруга, небажання розмовляти, тривожність, а також розлад постравамівний стресовий розлад (ПТСР), депресія, дисоціативні (добровільна соціальна ізоляція, деперсоналізація, дерелізація) поведінкові розлади (агресія, асоціальна поведінка) тощо.

На розвиток дитини та сприйняття нею інформації, впливає багато чинників, про які говорив педагог, поет, письменник, який написав 1500 оповідань та казок – Василь Олександрович Сухомлинський: “Моє піклування про успіхи в навчанні починаються з піклування про те, що їсть і як спить дитина, яке її самопочуття, як вона грається, скільки годин протягом дня буває на свіжому повітрі, яку книжку читає і яку казку слухає, що малює і як висловлює в малюнку свої думки й почуття, які почуття пробуджує в її душі музика природи, яка улюблена казка є у дитини, наскільки чутливо сприймає вона радість й негаразди людей, що вона створила для інших і які почуття пережила у зв’язку з цим”.

За допомогою казки – можна залучити дітей, дорослих до простої, цікавої гри, фантазій та експериментів – придумати свого героя казки та розказати про нього; зробити власного героя казки та презентувати його; відтворити атмосферу казки за допомогою творчих матеріалів, як штучного походження так і природного. Оформити, озвучити, зобразити танцювальними рухами, музичним супроводом.

Якщо дитина, дорослий сприймає таку “гру”, то для подальшого покращення стану, далі можна запропонувати такі напрямки, як: казкотерапія, арттерапія, танцювально-рухова терапія, терапія креативним мистецтвом – бо це сучасні напрямки, в яких є прояв безмежних фантазій, експериментів, спостережень та творіння нового, трансформаційного та ресурсного. Такі напрямки до-

помагають комплексно пропрацювати проблематику та сприяти емоційно-відновлюючому стану психіки дитини та дорослого.

Формування резильєнтності за допомогою українських казок під час військових дій. При створенні автентичної казки, або сучасної окрім просвітницької функції, казка може виконувати ще і функцію розвитку резильєнтності, через формування цінності, мислення, емоційну регуляцію, дії, об'єднання і спільну діяльність з іншими та ресурсів крізь призму простої казки створюється ресурсний стан.

Для формування та розвитку творчої особистості – чудово діє метод створення дітьми казок з урахуванням різних архетипів. Ця методика значно покращує психологічний стан дітей, а додаткове читання трансформаційних казок написаних казкотерапевтами (особливо тих, що написані під час війни, бо в у цих казках враховані особливості, деталі сприйняття реального сьогодення, коли в країні йде війна) формує додатково розуміння створення структури казки, формуючи певні навички, бачення та уявлення процесу в цілому.

Відповідно до реалій часу, при створенні казок, діти найчастіше вибирають архетип “Воїн”. Цей архетип займає своє поважне місце серед інших архетипів. Бо ті якості, які він має, є особливо актуальними у сьогоденні. Це і хоробрість і мужність і відвага, адже “Воїн” це той, той що має силу волі. Досягає поставлених цілей. Той, хто долає перешкоди і перемагає і він вмє поважати інших

Поряд , своє поважне місце займає архетип “Муза” – жінка, яка довіряє своїй інтуїції, має образне мислення та вмє сприймати навколишній світ з легкістю одночасно, надихаючи інших на звершення до найкращого.

А. Саїк у статті “Архетипні образи “Мати, Батько, Дитина” як уявний трикутник колективної душі” наголошує, що вищезазначені архетипи певних еталонних ознак, а також фрагментами глобального образу світу, вони є носіями певного інформаційного коду та поєднують в собі культурні, етнічні, психологічні аспекти. Архетип – це образ, який належить людству, а не лише окремій людині [3].

В наше сьогодення, незважаючи на стрімку цифровізацію – книга все одно є актуальною, а казки мають вплив на сучасну культуру, тим самим надихаючи митців, художників, скульпторів, письменників і кінематографів на створення дива, споглядаючи за яким віриш, що все можливо, і добро точно перемаже зло.

А про те, яку актуальність казки мають у вигляді книг під час говорять статистичні дані, щодо продажу книг найбільшої мережі книжкових магазинів “Книгарня Є” в Україні до війни 2021 року та під час війни у 2023 році.

Максим Нестлеєв у журналі “Український тиждень” в статті “Що читали українці в 2021 і 2023 роках” пише, що під час війни українська книга стала популярнішою та суттєво збільшила попит на всю літературу, за винятком дитячої [2]. Так, “Дитяча проза”, яка була найпопулярнішою категорією в 2021 році з показником 10,6 %, в 2023 році опустилась на третє місце з 7% від загальних продажів. Категорія “Казки” зменшилась з 3,8% у 2021 році до 1,4 % в 2023.

Категорія “Для молодших” тепер займає лише 1,7 % в продажах, проти 3,3 % двома роками раніше. А частка шкільних підручників впала з 2,4 до 1,4%. При цьому категорія “Авторські казки” навпаки зросла – з 4,1% до 5% в загальному розрізі продажів [2].

Сучасна казка – спосіб віднайти, виявити глибинні сенси в реаліях сьогодення, але з допомогою архетипів, наділяючи їх новими сучасними якостями.

Казка є надійним помічником у розкритті творчого потенціалу особистості. Особисто для мене так і є. Я розвиваю дитячий напрям “Твоя країна креативІЯ”. Тобто “Креатив і Я” Задача цього проєкту – створення для дітей такого простору взаємодій, де дитина розкриває свій творчий потенціал природно та невимушено, так як вона це бачить в комфортних умовах, наскільки це можливо в наше сьогодення.

Проєкт “Казка для Життя” – дитяча культурно-просвітницька передача, що транслюється на платформі You Tube.

Метою дитячої передачі “Казка для Життя” є популяризація українського контенту як на території України, так і за її межами. Разом з цим, задачею цієї передачі є допомогти дітям, навчитися розрізняти свої емоції та стани, навчитися бути впевненими в своїх силах.

Також, за допомогою дитячого психолога, яка є однією з ведучих дитячої передачі – знаходити вірні варіанти поведінки та розуміння себе, а допомагають в цьому нам, рукавичні ляльки, які є провідниками між світом казки в світ і самоусвідомлення дитини.

Це наші друзі – казкові герої: кізонька Мемі та цап Мек. Вони цікавляться вирішенням багатьох життєвих ситуацій, і шукають відповіді в українських народних казках, – висвітлюючи мудрість їх змісту. Таким чином, дитина, яка дивиться нашу передачу, безпечно проживає свої емоції, які їй можуть бути незрозумілі та знаходить вихід із ситуацій, завдяки рекомендаціям дитячого психолога та підказок, що є у дитячих казках

В студії ми читаємо українські казки а діти – малюють до цих казок малюнки, які ми із задоволенням показуємо у нашій передачі. Це формує у дитини, вже сьогодні, відчуття переможця, бо є визнання таланту дитини. Настане час, ці діти стануть дорослими, будуть мати статус “Батька, Матері”, і, коли одного разу їхні діти запитують: “Мамо, Тато, як Ви пережили таку війну”? то вони розкажуть і покажуть, що навіть в такий складний та непередбачений час варто діяти з позиції добра та творчого натхнення, для розвитку особистості, і для процвітання нашої могутньої країни. Я вважаю, що, цей факт, назавжди змінить архів подій в їхній сім’ї, в їхньому роду на статус “Переможця”.

Хочу завершити словами Володимира Михайловича Гнатюка – українського етнографа, фольклориста, мистецтвознавця – “Казки належать до найдавніших витворів людського духу і сягають у глибину таких далеких від нас часів, якої не досягає жодна людська історія” [1].

Список використаних джерел

1. Гнатюк В. Передмова до збірки казок “Барановський син в Америці”. Вибрані статті про народну творчість. Київ : Наукова думка, 1966. 204 с.
2. Нестелєєв М. Що читали українці в 2021 і 2023 роках Український тиждень. 2024. URL : <https://tyzhden.ua/shcho-chytaly-v-ukraini-v-2021-i-2023-rokakh/>
3. Саїк А. Аналіз архетип них образів мати, батько, дитина, як уявного трикутника колективної душі. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* 207. 2024. 243–248. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-36>
4. Ярмиш Ю. У світі казок. Книга літературно-критичний нарис. 1975. С. 3.
5. Сухомлинський О. Вибрані твори : у 5 т. Упорядковане видання. Т. 3. Серце віддаю дітям. Київ : Радянська школа, 1976.

Леон Таїсія,

викладачка кафедри хореографії

*Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва;
аспірантка Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова*

РЕАКЦІЯ ТІЛА ЯК ВІДПОВІДЬ НА ТРАВМУ: ПОТЕНЦІАЛ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ СТІЙКОСТІ (ДОСВІД ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)

Воєнний стан і нестабільні соціальні настрої формують стійке відчуття особистісної невизначеності, що суттєво впливає на всі сфери життєдіяльності та професійної діяльності сучасного українця. Педагоги дедалі частіше стикаються з професійними викликами, що супроводжуються високим рівнем психоемоційного навантаження, стресу, а часом і вторинної травматизації. Сьогодні в освітній системі актуалізується потреба у нових підходах, що враховують психоемоційний стан всіх учасників освітнього процесу. В таких умовах формування культури психологічної стійкості постає як одне з ключових завдань сучасної освіти.

Будь-які зміни в житті індивіда змушують організм мобілізуватися, пристосовуючись до дій у нових умовах. Ганс Сельє був одним із перших науковців, який системно досліджував феномен стресу, визначаючи його як комплекс фізіологічних та психічних реакцій організму на будь-які екстремальні або несприятливі впливи, що порушують стан особистісної психічної рівноваги [3, с. 14].

Внаслідок тривалого повномасштабного вторгнення українці перебувають у стані дистресу (хронічного негативного стресу), що поступово виснажує організм та значною мірою позначається на особистісних когнітивних та психоемоційних процесах. Накопичення стресу з часом може призводити до серйозних порушень психічного і соматичного здоров'я, а якщо стрес є хронічним, інтенсивним і не розрядженим, він може стати чинником формування психологічної травми.

Згідно з підходом Бессела ван дер Колка, травма – це “фізіологічна та психологічна відповідь на надзвичайно загрозливий або шокуючий досвід” [2]. Травма виступає своєрідним “спадком” минулої події, що продовжує впливати на функціонування мозку, тіла та базове відчуття особистісної безпеки. Як відомо, тіло зберігає пам’ять про травматичний досвід, і його реакції – напруга, дисоціація, знерухомлення або гіперактивність – є природним способом адаптації до болючих подій. Травматичний досвід суттєво трансформує психічні процеси особистості, порушуючи її цілісність, при цьому ускладнюючи адаптацію до повсякденного життя.

У нинішньому контексті зростає актуальність дослідження тілесних реакцій як природної відповіді організму на психотравмуючий досвід. Під “реакціями тіла” ми розуміємо не лише симптоматику дистресу, але й відслідковуємо важливі маркери глибших психоемоційних процесів на тілесному рівні. З одного боку, вони можуть сигналізувати про порушення саморегуляції та втрату відчуття безпеки, а з іншого – можуть бути точкою входу для роботи направленої на відновлення внутрішньої рівноваги особистості. У цьому контексті танцювально-рухова терапія (ТРТ) є ефективним інструментом підтримки, що сприяє формуванню культури психологічної стійкості. Через фокусування уваги на реакціях тіла формується тілесна свідомість, що є запорукою відновлення цілісності особистості та зумовлює її вивільнення від травматичного досвіду.

Сучасному педагогу варто зосереджувати увагу на особистості – як власній, так і студентській, – першочергово вміти відслідковувати свій психоемоційний стан, володіти навичками саморегуляції та реагувати на зміни настрою академічної групи, з якою він працює на даний момент. Практика танцювально-рухової терапії у педагогічній діяльності відкриває можливості для м’якої інтеграції емоційного навантаження та посилення внутрішніх ресурсів. “Людина має можливість через рухи і рухову взаємодію розвинути самосвідомість, проробити емоційні затиски, дослідити альтернативні моделі поведінки, отримати більш ясне сприймання себе та інших, визвати такі зміни у власній поведінці, які призведуть до більш здорового фізіологічного функціонування та психологічного стану” [1, с. 31]. Там де традиційні педагогічні підходи в межах академічних занять не дозволяють педагогу бути гнучким, тобто враховувати стан і особистісні настрої здобувачів освіти, не кажучи вже про інтеграцію травматичного досвіду, ТРТ виступає м’яким та ефективним інструментом для відновлення цілісного сприйняття особистістю себе. Адже, завдяки своїй невербальній природі, ТРТ працює там, де травматичний досвід важко або неможливо вербалізувати.

Список використаних джерел

1. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А., Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення : навч. посіб. Київ : Видавничий центр КНУКиМ, 2021. 241 с.
2. Колк ван дер Бессел, Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому / Бессел ван дер Колк ; пер. з англ. А. Цвіри. Х. : Віват, 2024. 624 с. Серія “Саморозвиток”.
3. Наугольник Л. Психологія стресу : підручник. Львів : Львівський державний університет внутрішніх справ, 2015. 324 с.

*Мова Людмила,
доктор педагогічних наук, кандидат психологічних наук,
професор, професор кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
професор кафедри хореографії КМАЕЦМ*

МИСТЕЦТВО ЯК ОПОРА НАУКИ ТА ОСВІТИ МАЙБУТНЬОГО

Визначення слова “наука” буквально означає знання. Проблема типології знань виникла і почала активний розвиток ще в античний період Стародавньої Греції. Початкові принципи класифікації знань були розроблені Платоном і Аристотелем у IV столітті до н. е. [1, 172].

Якщо узагальнити і уточнити складові сучасної наукової картини світу, то вона об’єднує досягнення всіх галузей сучасної науки і включає в себе синергетичний опис, і концепцію біосфери та ноосфери, як зазначають науковці В. Вашкевич та Л. Чернова. І ще, на їх думку, у наш час розгортається криза сенсу науки, яка виявляється на всіх рівнях функціонування цього соціального інституту. Адекватне висвітлення особливостей і закономірностей наукової артикуляції потребує погляду на науку як соціального феномену, аналіз культурних, духовних і комунікативних аспектів функціонування наукової реальності [1, 228].

Якщо для класичної науки характерною є раціональність, яка містить у своїй основі математичне природознавство, то однією з рис сучасної парадигми є ідея нестабільності, (як визначальної риси нової наук. парадигми) як визначальний чинник в розумінні світу і людського суспільства. Тому нові зрізи реальності, такі як нелінійність, не стаціонарність, нестійкість, справді супроводжують нас останнім часом особливо наполегливо.

Саме ідея нелінійності намагається не тільки об’єднати природничо-науковий та гуманітарний компоненти культури, а й трансформувати наше розуміння універсальної ролі метамови, котра синтезує фундаментальні закони природознавства, філософії та синергетики.

Стосовно сучасних процесів освіти та синергетичного підходу в організації навчального процесу у вищій школі вже у 2014 році наголошував В. Кремень, розглядаючи синергетичну модель розвитку освіти та креативну особистість в умовах нелінійності сучасного світу [2, 14–15]. Освітній проєкт розглядається як основа креативності, а педагогіка – як практично-дієва свідомість, що обумовлює використання синергетичної парадигми як найбільш адекватної філософсько-методологічної бази для розвитку креативності й творчості як особистісної здатності й якості. Одже, саме синергетичний підхід є таким, що забезпечує врахування множинності варіантів розв’язання проблеми, передбачає саморозвиток системи, нелінійність розвитку тощо, дозволяє формувати в особистості здатність до конвергентного мислення, звичку до аналізу ситуації (про-

блеми) з метою пошуку кількох варіантів її вирішення й обрання з-поміж них найраціональнішого для даного випадку, створення умов для виникнення інтенцій творчості як антропологічної характеристики буття.

Лінійний підхід, як відомо, не є ефективним при розгляді відкритих і складних систем, яким притаманна самоорганізація і саморозвиток, а кожен з нас є такою системою, як відомо. І культура теж відкрита система саморозвитку, самореалізації й самовідтворення особистості й народу як збірної цілісності.

Так, на сьогодні мистецтво танцю, що мені є близьким, є одним з найважливіших трансляторів і, одночасно, генераторів актуальних культурних значень і смислів. Будучи специфічною тілесною практикою, він стає для багатьох способом культурного одухотворення тіла, допомагаючи у рухах віднайти гармонійне поєднання тілесності та свідомості.+ відновлення та формування резильєнтності.

Як нами вже неодноразово зазначалось, у свідомому русі багато перспектив. Танець, або навіть просто маленький рух тіла, є живою та потужною метафорою життя. Саме тіло і його рухи інформують нас про наявність (чи відсутність) чіткості та ясності намірів, розуміння де знаходиться фокус уваги, дозволяє завдяки диханню стабілізувати власний стан, “відпускати” біль, активувати компенсаторні можливості тіла та психіки, знаходити відчуття цілісності та стабільності тощо. Всі наші власні історії мають прояв чи відбиток на рівні тіла, навіть якщо ми цього не усвідомлюємо. І безумовно, те як рухаються наші людські тіла, пов’язано з культурним, політичним і соціальним оточенням. Визначаючи поняття “танець” можемо говорити, що він створюється на межі свідомого і несвідомого, як рух від внутрішнього імпульсу, чи внутрішньої необхідності, та дія, що ініційована атракторами або іншими людьми у просторі, і є можливістю самовираження особистості, зі своїми індивідуальними способами проявляти, контактувати і взаємодіяти з іншими та Всесвітом [3; 4].

Сьогодні наукою накопичено велику кількість матеріалу, з якою насправді не завжди зрозуміло, що робити. Існує велика кількість досліджень в нейронауках, багато грантів пропонують досліджувати фасційний рівень роботи людського організму, тіло як простір причинно-наслідкових зв’язків, рух і кореляції з психологічними змістами, синестезію як мультисенсорне сприйняття. А множинний інтелект, серед іншого, розглядають як важливу умову розвитку і виховання сучасного митця-перформера, танцівника. А також, простір, як категорія інтелектуальна, та координація, як кореляція з інтелектуальною компонентою, є фокусом уваги міждисциплінарних досліджень.

Отже, сьогодні все більше розуміння, що саме мистецтво представляє інший тип мислення, який дозволяє “щось інше” зрозуміти відносно звичних поглядів на дослідження. Сьогодні ми маємо можливість навчатись протягом всього життя, обирати різні точки зору на мистецтво, і розглядати танець як можливість і простір попередження старіння організму, виникнення симптомів хвороби Альцгеймера, деменції, відновлення при залежностях, як і слухання музики,

що формує високий рівень чутливості, нові нейронні зв'язки, проявляючи нові можливості для життя.

Список використаних джерел

1. Наука як динамічна система знань : монографія / В. Вашкевич, Л. Чернова ; Міністерство освіти і науки, Нац. Пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Херсон : ФОРМ Грінв Д.С., 2014. 252 с.
2. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. Київ : Інститут обдарованої дитини, 2014. 314 с.
3. Реакції тіла під час війни. Поступове повернення до танцю із кризового стану. *Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 15-16 квітня 2022 року. Київ : КНУКіМ, 2022.
4. Мова Л. В. Творче та ефективне мислення. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення : навч. посіб. Бойко О. С., Герц І. І., Журавльова А. В., Кебас О. С., Мова Л. В. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2021. С. 84–88.

*Ольшевська Мар'яна,
магістр психології, танцювально-рухальний психотерапевт*

ВІДБУДОВА ВНУТРІШНІХ ОПОР ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХОЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ТА ЯКОСТІ ЖИТТЯ В СУЧАСНИХ УМОВАХ ЗА ДОПОМОГОЮ ТАНЦЮВАЛЬНО-РУХОВОЇ ТЕРАПІЇ

Сьогодні, в умовах тривалої нестабільності, війни та повсякденного стресу, питання збереження психічного здоров'я набуває особливого значення. Людям необхідно знаходити джерела внутрішньої сили, стабільності та рівноваги. Одним із таких ресурсів є внутрішні опори – те, що допомагає людині втримувати рівновагу в емоційно важких обставинах, долати кризу й адаптуватися до нової реальності.

Розвиток внутрішніх опор через тіло, рух і танець – це ефективний шлях до відновлення психоемоційної рівноваги. Танцювально-рухова терапія (ТРТ) є потужним інструментом роботи з внутрішнім світом людини, оскільки тіло не лише зберігає пам'ять про пережите, але й здатне трансформувати досвід через рух.

ТРТ сприяє зниженню рівня тривожності, напруги, страху. У процесі роботи активізується природний ритм тіла, відновлюється відчуття безпеки, з'являється заземлення і зв'язок із “тут і тепер”. Людина отримує можливість вільно виражати свої емоції – іноді те, що не вдається висловити словами, може бути прожито через рух.

Наукові дослідження підтверджують, що рух стимулює вироблення “гормонів щастя” – ендорфінів і серотоніну, що безпосередньо впливають на наш настрій і загальний психоемоційний стан. Рух – це життя, і через рух ми повертаємо собі радість, надію та силу.

Механізм дії ТРТ – це поєднання тілесного, емоційного й соціального аспектів. Ми не лише рухаємося – ми досліджуємо себе, свої реакції, межі, потреби. Водночас ми можемо взаємодіяти з іншими, створюючи простір підтримки, довіри й належності. Саме тому групові заняття ТРТ мають важливу соціальну функцію: вони зменшують ізоляцію, формують спільноту, в якій людина відчуває себе почутою, прийнятою та не самотньою.

На практичному рівні ТРТ включає рухові техніки, дихальні вправи, імпровізацію, тілесне сканування, а також вправи на відчуття опори – як фізичної, так і емоційної. Всі ці інструменти допомагають людині укорінитися, “знайти ґрунт під ногами”, відчути стабільність навіть у нестабільному зовнішньому світі.

Регулярна практика танцювально-рухової терапії може також слугувати профілактикою психічних розладів, таких як депресія, хронічна тривожність, психосоматичні прояви. Вона допомагає уникнути емоційного вигорання та зберігати ресурси на тривалу дистанцію.

Важливо також відзначити, що рух є інструментом особистісного зростання. Через тілесну роботу людина відкриває в собі нові ресурси, приходять до глибшого розуміння себе, вчиться довіряти собі й своєму тілу. Це – шлях до відновлення внутрішньої сили, яка була втрачена через травматичний досвід.

Отже, танцювально-рухова терапія – це не просто спосіб зняти напругу. Це – глибокий терапевтичний процес, який підтримує людину на всіх рівнях: фізичному, емоційному, ментальному та соціальному. Це шлях до відбудови внутрішніх опор, що дозволяє не лише вижити, але й жити з гідністю, свободою та глибиною – навіть у найскладніші часи.

Список використаних джерел

1. Helen Payne (ред.) – Dance Movement Therapy: Theory, Research and Practice.
2. Sanskriti Kaul – Dance, Movement, and Emotional Healing: A Review of the Psychological Benefits of Dance Interventions.
3. ScienceDirect – The role of dance movement therapy in enhancing emotional regulation: A randomized controlled trial.

*Пасхал Олександра,
аспірантка та викладач кафедри освіти дорослих
Навчально-наукового інституту перепідготовки та підвищення кваліфікації
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова,
перекладач, магістр з психології*

ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПЕДАГОГІКИ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І ВИКЛИКАМИ СУЧАСНОСТІ

Педагогіка не лише наука про навчання й передачу досвіду, а й середовище постійного пошуку, вдосконалення та співпраці між тим хто навчає та тим кого навчають. Ми вже не можемо спиратися тільки на традиції, що здається

формують певні цінності, знання та уявлення про ідеальне навчання. Водночас сучасність, яка щоденно ставить нові виклики перед освітою, вимагає гнучкості, інноваційності та розвитку творчого потенціалу педагогів. Сьогодні педагогіка вже не є лише системою передачі знань, а перетворюється на платформу для формування особистостей, здатних адаптуватися, критично мислити та креативно діяти.

Традиційна педагогіка завжди базувалася на цінностях гуманізму, морального виховання, дисципліни та поваги до знань. Ці принципи закладали основи освітніх систем, які діють і досі. Традиції диктують зміст навчальних програм, структуру і роль педагога як авторитетної фігури. Проте в XXI столітті світ змінюється набагато швидше, ніж оновлюються підручники. Це створює потребу в творчій педагогіці, яка поважає традицію, але переосмислює її з урахуванням сучасних вимог.

Сучасна освіта зараз має взаємодіяти з численними викликами, серед яких: цифровізація та перенасичення інформацією, які трансформують ролі у навчанні; нестабільність і невизначеність соціального середовища, що породжують тривожність і потребу в емоційній безпеці; унікальні індивідуальні освітні шляхи, оскільки сучасні здобувачі освіти мають свої специфічні потреби, здібності та темпи розвитку. Також необхідність у розвитку гнучких навичок, таких як креативність, критичне мислення, співпраця, комунікація та саморегуляція. Інклюзивність і мультикультурність, які вимагають від педагогів гнучкості та емпатії, розвиненого емоційного інтелекту та безперервного власного навчання та розвитку. Усі ці фактори не тільки змінюють підходи до навчання, але й впливають на педагогічну парадигму загалом – від передачі знань до спільного створення сенсів та взаємного навчання.

Творчість у педагогіці сьогодні є не просто бажаною, а необхідною. Вона полягає в здатності розробляти нові підходи, нестандартно підходити до вирішення питань, імплементацію ігрових елементів, впровадження мистецтва, проєктів та міждисциплінарних зв'язків. Ми також має враховувати й уміння: адаптувати навчання до реалій життя; створювати емоційно безпечне та надихаюче середовище; інтегрувати мистецтво, культуру й соціальні практики в освітній процес; підтримувати дослідницький інтерес; постійно розвивати свою професійну ідентичність. Творчість проявляється не тільки у винахідливій подачі інформації, але й у щоденному вирішенні непередбачуваних ситуацій, міждисциплінарних кореляціях, уваги до потенціалу учасників освітнього процесу.

Творчий потенціал сучасної педагогіки полягає десь у міждисциплінарному підході, що поєднує різні предмети, наприклад, літературу, історію та мистецтво та допомагає побачити більш цілісно картину світу. Більш розповсюджений перехід до артпедагогіки – застосування мистецтва, як-от музики, малюнку, театру та танцю, для вираження думок, емоцій і рефлексії. Впровадження дизайн-мислення як творчий компонент для розв'язання складних проблем через креативні стратегії, емпатію та тестування гіпотез.

Творча педагогіка – це певне гармонійне поєднання традицій та інновацій, що доповнюють одне одного, зберігаючи ціннісне ядро педагогіки, водночас відкриваючи нові можливості для розвитку. Ідеальною моделлю є гармонійне поєднання основ: дисципліни, знань і моральних орієнтирів, з простором для самовираження, критичного мислення та експерименту. Сучасна педагогіка має виходити за межі підручників, мислити в категоріях людяності, гнучкості, креативності та емпатії. Вона має бути чутливою до змін, зберігаючи свою цілісність і освітню місію. Творчість слугує відповіддю на сучасні виклики й є не просто окрасою уроку. Отже, творчий потенціал педагогіки є її стратегічним ресурсом, що зберігає душу освіти під час змін, розкриває особистість кожного учня та вчителя і буде майбутнє, де освіта залишається актуальною, живою та глибоко гуманною.

Список використаних джерел

1. Goleman D. (1995). Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ. Bantam Books.
2. Rodgers C., Freiberg J. Freedom to Learn. Pearson College Div. 352 p.
3. Zhan Z., He L., Zhong X. How does problem – solving pedagogy affect creativity? URL : <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2024.1287082/>

*Фількіна Тетяна,
аспірантка Інституту соціальної та політичної психології
Національної академії педагогічних наук України*

РОЛЬ МЕДІАТВОРЧОСТІ В ПОСТТРАВМІВНОМУ ЗРОСТАННІ ОСОБИСТОСТІ

Війна є травматичним досвідом, що змінює не лише окремі долі, а й суспільний світогляд. Після пережитих травматичних подій особистість може пройти через глибоку трансформацію, переосмислення життєвих цінностей та зміну світогляду, тобто відбувається посттравмівне зростання особистості. Посттравмівне зростання – це процес і результат, який характеризується тим, що людина, після пережитої психічної травми, рухається у напрямку позитивних змін у своєму житті й досягає їх [4, 109–113].

Сучасні умови світу ставлять нові вимоги до медіакомпетентностей психологів і психотерапевтів. У психології та психотерапевтичних втручаннях останнім часом все частіше і активніше використовуються цифрові технології для покращення доступу до терапії та її прийняття. Застосування новітніх медіатехнологій дає можливість виходу за рамки звичного терапевтичного процесу та потенційно розширюють набір інструментів для терапії. Використання цифрові технології в арттерапії можливе у двох напрямках: для впровадження професійної діяльності, а саме, електронне листування, наукові дослідження, соціальні контакти, реклама послуг, зберігання кейсів тощо, і в якості терапевтичних

інструментів – фотографії, анімація, відео, програмне забезпечення VR для терапевтичних процесів, медіаторчості і поширення медіапродукту [1, 30]. Тобто, сучасна медіаактивність має не лише інформаційну функцію, а й терапевтичну.

Вищим проявом медіаактивності є медіаторчість, яка передбачає перехід зі споживацького рівня взаємодії людини з медіа на рівень створення медіаконтенту. В терміні “медіаторчість” закладене психологічне значення поняття “творчість” – така активна діяльність, що характеризується спонтанністю, неповторністю, новизною, результатом якої виступає творчий продукт. Медіаторчість є основою застосування медіаарттерапії – новітнього різновиду арттерапії, в якому поєднується терапія, мистецтво та новітні інформаційні технології [2, 28].

Новітні цифрові технології та медіаторчість застосовуються в медіаарттерапії як засоби і як простір для зцілення через поширення продуктів творчості. В цьому творчому процесі кожен учасник стає творцем медіаконтенту, і здійснює вплив на інших, створює спільне благо. Медіаторчість охоплює 3 рівні психічної реальності:

- Суспільний: презентація продуктів медіаторчості в мережі інтернет створює можливості для вивільнення затиснутих почуттів, переживання катарсису, відчуття близькості з іншими;
- Груповий: на цьому рівні з’являються нові способи взаємодії, розширення діапазону комунікативних стратегій людини, пошук друзів, однодумців;
- Особистісний: людина отримує знання, розвиває критичне мислення, опановує навички медіагігієни, завдяки чому зміцнюється медіаімунітет та відбувається профілактика медіатравмування, з’являється впевненість у собі, пов’язана з формуванням медіакомпетентності [3, 354–364].

Медіаторчість є одним із дієвих чинників впливу на життєдіяльність, засобом регулювання соціальної поведінки і соціального контролю, інструментом емоційної стабілізації в будь-якій соціокультурній ситуації. Завдяки медіазасобам та інформаційно-цифровим технологіям людина отримує додаткові можливості:

- знаходити і сприймати (читати, слухати, переглядати) твори мистецтва – фото-, кіно-, відео, аудіо- та інші медіапродукти;
- мандрувати світом, відвідувати музеї та мистецькі галереї;
- спілкуватися з рідними, друзями, психотерапевтом онлайн;
- розвивати творчі здібності, активізувати власні ресурси;
- створювати та поширювати власні відео, фото, статті, подкасти та інші види контенту для широкої аудиторії;
- отримувати підтримку та підвищувати самооцінку [1, 245].

Сьогодні медіаторчість – це масовий феномен, вона є широкодоступною, це те, що звичне, буденне, це – спосіб взаємодії з реальністю. Медіаарттерапія і медіаторчість, як її складова, містять значну кількість переваг і допомагають особистості відновлюватися, зцілюватися та зростати після стресу, кризи, травм:

- зниження страху перед творчою діяльністю, тому що користуватися телефоном і комп'ютером – це звично;
- вираження своїх почуттів і переживань через готові твори мистецтва або власний медіапродукт;
- досягнення релаксації в процесі сприйняття або створення медіаторного продукту, що знижує рівень стресу та тривожності;
- відновлення самооцінки завдяки створенню і поширенню власного медіапродукту покращує самопочуття та відновлює віру у власні спроможності, порушені після травмування;
- отримання нових знань і формування нових навичок медіакомпетентності (медіаграмотність, медіагігієна, медіаторність) можуть бути корисним в повсякденному житті і робочій діяльності;
- розширення комунікативних стратегій та отримання підтримки на групових заняттях або через поширення медіаконтенту;
- мультимодальні можливості використання різних типів медіа для створення та передачі інформації, її сприйняття та відтворення [1, с. 245-246].

Медіаторність створює середовище для взаємодії між людьми з подібним досвідом. Відкриті платформи, онлайн-спільноти та волонтерські проекти допомагають знайти однодумців, обмінюватися підтримкою та бачити позитивні приклади подолання труднощів. Створення особистих блогів, відеоісторій або просто ведення щоденника – усе це сприяє внутрішньому відновленню та зростанню. Посттравматичне зростання через медіа – це можливість для особистості переосмислити воєнний досвід та знайти сили для майбутнього. Цей процес є багатошаровим і триває не один день, але саме медіа можуть стати провідником на цьому складному шляху. У воєнному сьогодні медіаторність є одним з ефективних шляхів подолання психічної травми і посттравматичного зростання особистості.

Список використаних джерел

1. Арттерапія з військовими у часи війни : методичний посібник / за заг. ред. О. Вознесенської, Л. Галіциної, М. Перун. Київ : ФОП Назаренко Т. В., 2025. 324 с.
2. Вознесенська О. Л. Медіа-арттерапія як засіб подолання наслідків і профілактики психотравми : практ. посіб. Київ : ФОП Назаренко Т. В., 2020. Вид. 2-ге: стереотип. 124 с.
3. Вознесенська О., Фількіна Т. Медіаторність ветеранів війни в умовах цифрової трансформації суспільства. Освіта для цифрової трансформації суспільства : монографія. Київ : ТОВ “Юрка Любченка”. 2024. Том 1 (1). С. 354-364. URL : <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/742488>.
4. Фількіна Т. Медіаторність як вектор посттравматичного зростання. *Простір арттерапії: вектори зцілення у часи війни* : матеріали XXII Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (21–23 березня 2025 р.) / [за наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової]. Київ : Талком, 2025. С. 109-113.

СЕКЦІЯ 5. ПЕДАГОГІКА

*Білоус Наталя,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКАДЕМІЧНА МОБІЛЬНІСТЬ ЯК ДІЄВИЙ ЧИННИК ПОКРАЩЕННЯ ЯКОСТІ ОСВІТИ ТА ІНТЕГРАЦІЯ У СВІТОВИЙ ОСВІТНІЙ ПРОСТІР

За останні десятиліття Україна зазнає ряду значних трансформацій у всіх сферах суспільного життя, і освіта, зокрема, вища школа не є в цьому питанні виключенням. Процеси, які спрямовані на євроінтеграцію України ставлять нові завдання перед вітчизняною системою освіти. Одним із таких завдань є поглиблення міжнародної співпраці у питаннях вищої та середньої освіти України з країнами Європейського Союзу, а також провідними навчальними закладами країн США, Канади та інших прогресивних країн. Поширеною формою міжнародної співпраці у сфері освіти є академічна мобільність, яка набула поширення в Україні після підписання у травні 2005 р. Болонської декларації [6]. На законодавчому рівні перехід до реалізації принципів Болонського процесу затверджено у 2014 р. Законом України “Про вищу освіту” як можливість учасників освітнього процесу навчатися, викладати, стажуватися чи проводити наукову діяльність в іншому закладі вищої освіти (науковій установі) як на території України, так і поза її межами [4]. У 2015 р. Кабінет Міністрів України затвердив постанову № 579 “Про затвердження Положення про порядок реалізації права на академічну мобільність” [5], в якій ключовими аспектами є надання права на участь у програмах академічної мобільності усім учасникам освітнього процесу; чітке визначення видів та форм академічної мобільності; закріплення принципу перезарахування отриманих кредитів на основі Європейської кредитно-трансферної системи (ЄКТС), зокрема шляхом порівняння змісту навчальних програм, а не назв курсів; збереження місця навчання та стипендії для студентів та місця роботи для працівників ВНЗ, котрі беруть участь у програмах академічної мобільності.

Академічна мобільність орієнтована на підвищення рівня знань в учасників освітнього процесу, досягнення цілісності та наступності в навчанні, формування необхідних компетенцій та м'яких навичок, зокрема: творчості, критичного мислення, комунікативності, лідерських якостей, динамічності, відкритості тощо [7].

Також академічну мобільність можна розглядати як об'єктивну реакцію на зміни в освітньому просторі, впровадження інноваційних технологій, інтенсифікацію навчання на основі досвіду, що має на меті підвищення ефективності освітнього процесу та професійної підготовки і є формою інтернаціоналізації освіти [1].

Загалом, можна окреслити наступні цілі академічної мобільності: 1) інтеграція України в Європейський простір вищої освіти та Європейський дослідницький простір; 2) обмін передовими практиками та досвідом у сферах освіти і науки; 3) модернізація системи освіти; 4) цифровізація навчання та управління; 5) підвищення якості освіти та ефективності наукових досліджень; 6) підвищення конкурентоспроможності освітньо-наукової спільноти України; розвиток професійних навичок та особистісних якостей учасників академічної мобільності; 7) поглиблення співробітництва з міжнародними партнерами у сферах освіти і науки; 8) підтримка соціальних, економічних, культурних взаємовідносин та зв'язків з іншими країнами.

Тоді як поруч із цілями, варто виділити основні завдання учасників академічної мобільності, а саме: 1) підвищення рівня теоретичної та практичної підготовки, професійної майстерності учасників академічної мобільності; 2) отримання міжнародного досвіду провадження викладацької, наукової, науково-технічної діяльності та доступу до європейської та світової дослідницької інфраструктури; 3) реалізація спільних наукових, науково-технічних та/або освітніх проєктів; 4) підвищення рівня володіння іноземними мовами; 5) популяризація української мови, культури, поглиблення знань про культуру інших країн.

Щодо форм академічної мобільності, то їх можна в країнах ЄС умовно поділити на три рівні: міжнародний, національний, індивідуальний. Це можуть бути програми навчання, гранти, стажування, обмін досвідом, мовне чи наукове стажування, участь у семінарах, конференціях, публікації у міжнародних виданнях тощо.

З упровадженням норм Болонського процесу в вітчизняне законодавство питання академічної мобільності поширилось і на заклади загальної середньої освіти. Зокрема, Ліцей № 49 міста Києва (раніше Спеціалізована школа I–III ступенів № 49 з поглибленим вивченням французької мови) має багаторічну співпрацю з навчальними закладами Франції, де здійснюють стажування вчителі та учні закладу, а з 2017 року її випускники, які склали відповідні іспити, отримують Міжнародний білінгвальний диплом Республіки Франція, що видається разом із Свідоцтвом про повну загальну середню освіту [3].

Міжнародне співробітництво у сфері освіти та академічна мобільність також забезпечується Французьким інститутом в Україні [2], де часто публікуються можливості для обміну досвідом та навчання українських студентів у закладах освіти Франції.

Отже, залучення українських учнів, студентів, викладачів та науковців у процеси академічної мобільності та різномірівнева комунікація з закладами освіти країн ЄС, США та Канади є запорукою активного наукового розвитку, формування конкурентоздатних фахівців різних галузей та просування українських закладів освіти на міжнародну арену як повноправних учасників міжнародного освітнього процесу.

Список використаних джерел

1. Grantham K. Assessing International Student Mobility in Canadian University Strategic Plans: Instrumentalist versus Transformational Approaches in Higher Education. *Journal of Global Citizenship and Equity Education*. 2018. Vol. 6, No. 1. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/289798099.pdf>
2. URL : <https://institutfrançais-ukraine.com/etudier/bourses>
3. URL : <https://www.school49.kiev.ua/international-bilingual-diploma-of-the-republic-of-france>
4. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text>
5. Про затвердження Положення про порядок реалізації права на академічну мобільність: Постанова Кабінету Міністрів України від 12.08.2015 № 579 URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/579-2015-%D0%BF#Text>
6. Чимбай Л. Л., Попкова Л. В., Ханюк Т. О. Роль інтернаціоналізації системи вищої освіти України на шляху до Європейського Союзу. *Освітня аналітика України*. 2022. № 4 (20). URL : https://science.iea.gov.ua/wp-content/uploads/2022/12/3_Chimbay_Ko_420_2022_31-48.pdf
7. Швидун Л. Освітня мобільність у просторі глобалізованого світу. *Грані*. 2021. Т. 24. № 5. С. 27-34. URL : <https://doi.org/10.15421/172152>.
УДК378.091.2:004.77

Гавеля Оксана,
кандидат педагогічних наук, доцент, професор
кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРАКТИКА ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Актуальним питанням сучасної педагогіки є застосування сучасних освітніх технологій у практиці вищої школи, які включають використання інноваційних інструментів та методів для підвищення ефективності навчання. Сюди можна віднести: цифрові освітні платформи; віртуальну та доповнену реальність; інтерактивні дошки; гейміфікацію; штучний інтелект та інші технології, що сприяють персоналізації навчального процесу. Розглянемо декілька популярних у практиці вищої школи освітніх технологій: технологію інтерактивного навчання; кейс-стаді; модерацию; хмарні технології; дистанційну освіту.

Технологія інтерактивного навчання. Інтерактивне навчання - в його основі лежить діалог: з одного боку - різних груп учнів, з другого - учнів і вчителя. Умовність наведеної схеми полягає в нестабільності, варіативності її окремих компонентів. Так, вступна проблема може бути сформульована викладачем, або виникнути в студентів внаслідок заповнення анкети, виконання домашнього завдання. Розв'язуватися ця проблема може всією групою за допомогою системи питань, поставлених викладачем або самостійно студентами в межах групи.

Проблем на занятті можна розглядати кілька і не обов'язково розв'язувати всі в групах. Інтерактивні методи навчання передбачають використання прийомів відкритої, активної взаємодії між викладачем та студентом під час навчального заняття. Здобувачі вищої освіти в процесі інтерактивного навчання отримують знання через самостійне знайомство з навчальним матеріалом, який складено відповідним чином; осмислення прочитаного; обговорення його з викладачем і таким чином отримання потрібних висновків.

Діалогічність інтерактивного навчання - це своєрідне співробітництво учасників навчального процесу: з одного боку, різних груп тих, хто навчається, з другого - тих, хто навчається і того, хто навчає, з метою спільного пошуку. Тому робота в групах спрямована здебільшого не на перемогу, пошук недоліків у позиції інших, зацикленість на особистій позиції, упевненість у власній правоті, неприйняття, відштовхування чужої думки, а на пошук загальних знаменників, розширення й можливу зміну власного погляду, відвертість у взаєминах.

Останнім часом модель навчання в дискусії почала зазнавати змін, спрямованих на її технологізацію, що знайшло відображення в розробці системи оцінювання участі здобувачів освіти у дискусії. За кожне висловлювання в дискусії здобувач освіти отримує заохочувальні бали, які вписуються в спеціальний аркуш.

Викладач призначає заохочувальні бали за визначення власного ставлення до питання, яке обговорюється; надання інформації, заснованої на фактах або отриманої учнем під час дослідження; зауваження з даної теми; залучення іншого студента до дискусії.

Бали за залучення іншого студента до дискусії (єдина ситуація, коли за одне висловлювання студент може отримати додаткові бали) гарантують високу активність учасників, що запобігає домінуванню в дискусії лише кількох здобувачів освіти. Здобувачі вищої освіти можуть також отримувати додаткові бали за уточнюючі запитання, за просування дискусії вперед, вміння слухати, за тактовні зауваження в гострі моменти дискусії, а також за проведення аналогій, оскільки це свідчить про вищий рівень мислення і сприяє розширенню дискусії. Бали віднімаються за переривання, перешкоджання, монополізування дискусії, особистий наступ, висловлення несуттєвих зауважень. Студент не втрачає балів, якщо тактовно відступить. Найсерйознішим недоліком є монополізування дискусії одним студентом, тому що інші не можуть включатися в дискусію і втрачають можливість отримати бали. Несуттєві зауваження завжди оцінюються від'ємними балами, незважаючи на те, чи вказав на них хтось із учасників. Повторення інформації, вже внесеної до дискусії іншим студентом, чи висловлення зауважень не за темою кваліфікуються як несуттєві зауваження.

Кейс-стаді. Кейс-метод (Case study) це - метод, в якому застосовується опис реальних економічних та соціальних ситуацій (від англ. case - випадок). Під ситуацією (кейсом) розуміється письмовий опис будь-якої конкретної реальної ситуації у фірмі, наприклад, історія освіти, організаційне становлення

компанії, її розвиток, результати в бізнесі. Учасники навчального процесу мають проаналізувати ситуацію, розібратися в суті проблеми, запропонувати можливі варіанти її вирішення і обрати найкращий з них.

Кейс-стаді - це навчання слухачів за допомогою кейсів. Кейс - опис ситуації, а саме: історії створення, організаційного становлення установи (організації, фірми), її розвитку і результатів діяльності. Метод кейс-стаді вперше було застосовано в Гарвардському університеті (США) в 1924 році і до сьогоднішнього дня Гарвард виступає флагманом кейс-індустрії усього світу - його викладачі пишуть за рік більше як 600 високоякісних кейсів. Педагоги з Європи приїждять до США переймати специфіку кейс-освіти, а на початку 1990-х років слов'янські держави почали надсилати своїх стажерів до західних-бізнес шкіл для навчання викладанню цього методу. Основною метою кейс-стаді є набуття навичок роботи в конкретній ситуації, мобілізації всіх отриманих знань для вироблення практичної рекомендації щодо вирішення тієї чи іншої проблеми, яка міститься в ситуації задачі. На шляху до цієї мети здобувачі освіти оволодівають навичками осмислювати проблему, логічно її обґрунтовувати, критично мислити, розвивають управлінське мислення, тренують власну інтуїцію, удосконалюють вміння дискутувати і відстоювати свої погляди. Кейс-метод концентрує у собі значні досягнення технології "створення успіху". Для нього характерна активізація учасників навчального процесу, стимулювання їхнього успіху, підкреслення досягнень учасників. Саме відчуття успіху виступає однією з головних рушійних сил методу, що сприяє формуванню стійкої позитивної мотивації та накопиченню пізнавальної активності.

Найбільш поширена структура кейсу складається з наступних розділів: Історія формування і функціонування організації; Обґрунтування необхідності змін (у структурі, ресурсах, процесах управління); Джерела змін; Методи змін; Результати змін; Завдання за кейсом.

Кожний кейс має свою назву, відображаючи фабулу, основну версію змін. Він повинен легко запам'ятовуватися, бути коротким, цікавим, захоплюючим, мати свій сюжет і діючих осіб, а також навчальні цілі й завдання. Пишуть кейси, як правило, з використанням реального фактичного матеріалу, інколи й з елементами вимислу. Основними джерелами при складанні кейсів є: історія установи; архівні матеріали; вирізки з газет, журналів; звіти підприємств; доповіді, виступи керівників.

Сучасний бізнес активно співпрацює з закладами вищої освіти в Україні. Прикладом співпраці бізнесу та університетів є конференції "Uni-Biz Bridge 7", присвячені створенню кейсів та впровадженню їх у навчальний процес. Теми вебінарів: від JTІ «Досвід створення навчальних кейсів від JTІ Україна»; від КРМГ «Як мотивувати студентів навчатися у офлайн»; від ЕУ «Навички тайм-менеджменту та особиста ефективність»; від Yalantis «Як застосовувати метод Agile в освіті»; від Genesis «Як опрацювати велику кількість аналітичної інформації та перетворити її у кейс»; вебінар від Coca-Cola «Ассесмент центр у

компанії (приклади бізнес-кейсів)»; вебінар від UGEN «Проекти для студентів»".

Модерація. Модерація (латин. moderation – регулювання, управління, керівництво, а модератор – від moderator – наставник, керівник).

Це інноваційна форма підвищення кваліфікації спеціалістів, досить складна форма організації навчання дорослих, що забезпечує навчання на трьох рівнях: предметний (змістовний) рівень; рівень переживання (досвід, почуття, бажання); рівень взаємодії (комунікація і співпраця в групі). Поняття модерація може застосовуватися у декількох значеннях: як форма підвищення кваліфікації; як сукупність методів для роботи зі слухачами; як технологія навчання; як дидактичний метод. В останній час модерація згадується в роботах з менеджменту як один з ефективних методів проведення ділових нарад.

Основні етапи (фази) модерації: входження в тему (розвиток сенситивності: учасники в захоплюючій формі налаштовуються на зміст проблеми, внутрішній світ та позиції інших людей); підбір тем (заглиблення в проблематику: визначення та формулювання проблеми чи теми обговорення); опрацювання (обговорення) теми в малих групах, пошук рішення; презентація результатів напрацювання макрогруп та загальна дискусія, узагальнення та конкретизація результатів роботи; підведення підсумків роботи та обмін враженнями.

Хмарні технології. Хмарні технології (англ. Cloud Technology) - це парадигма, що передбачає віддалену обробку та зберігання даних, спосіб використовувати комп'ютери та програмне забезпечення, які знаходяться у мережі Інтернет, а не на локальному комп'ютері користувача. Це дозволяє отримати простий доступ до потужних обчислювальних ресурсів у хмарі.

Приклади хмарних технологій, що ефективно використовуються викладачами вищої школи та здобувачами вищої освіти: Хмарні платформи для спільної роботи - це Google Docs, Microsoft Office 365 та Slack, які дозволяють користувачам ефективно працювати над документами, презентаціями та іншими файлами одночасно незалежно від їх місцезнаходження; Хмарні сховища даних - це Google Drive, iCloud та Dropbox, які надають користувачам можливість зберігати свої файли в Інтернеті, а також отримувати доступ до них з будь-якого пристрою; Хмарні програми - Gmail, Google Maps та YouTube, які надають користувачам доступ до різних послуг через Інтернет.

Дистанційна освіта (ДО). Під ДО розуміється комплекс освітніх послуг, наданих за допомогою спеціалізованого інформаційно-освітнього середовища на будь-якій відстані від освітніх установ. Інформаційно-освітнє середовище ДО являє собою системно організовану сукупність засобів передачі даних, інформаційних ресурсів, протоколів взаємодії, апаратно-програмного й організаційно-методичного забезпечення, орієнтоване на задоволення освітніх потреб користувачів.

Переваги дистанційного навчання: 1. ДО через Інтернет забезпечує постійний контакт і інтенсивний обмін інформацією між слухачем та викладачем;

гнучкість такої форми навчання дає змогу слухачеві самостійно планувати заняття, не відриваючись від роботи або ж не покидаючи свого місця проживання; використання новітніх інформаційних технологій (гіпертексту, мультимедіа, віртуальної реальності, Інтернет - технологій) робить лекції виразними й унаочненими.

Форми та види контролю в ДО. Лекції ДО не передбачають безпосереднього спілкування з викладачем. Для одержання лекційного матеріалу використовують зв'язок за допомогою комп'ютерної мережі, аудіо-та відеокасети. Семінари ДО є активною формою навчальних занять. Проведення лабораторного практикуму істотно спрощується за рахунок використання мультимедіа-технологій, імітаційного моделювання. Віртуальна реальність дозволяє демонструвати Здобувачам вищої освіти явища, які за звичайних умов показати складно або взагалі неможливо. Консультації ДО є однією з форм керівництва роботою студентів і надання їм допомоги в самостійному вивченні дисципліни. Для цього використовують електронну пошту, телеконференції, а також звичайні засоби зв'язку (телефон, факс, пошту). Контроль ДО - це перевірка результатів теоретичного і практичного засвоєння студентом навчального матеріалу. У практиці ДО активно застосовується тестовий контроль.

*Дульська Оксана,
асистент кафедри освіти дорослих
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*

РОЛЬ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПІДВИЩЕННІ ЕФЕКТИВНОСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

Сучасна система вищої освіти переживає активну трансформацію, спричинену потребою формувати новий тип мислення, критичний підхід до інформації та гнучкі професійні навички. Важливим елементом цих змін є впровадження інтерактивних технологій у навчальний процес.

У дослідженні зарубіжного вченого М. Alenezi [1], справедливо зазначено, що інтерактивні технології впливають на всі аспекти діяльності закладів вищої освіти. Вони проникають у всі процеси викладання, навчання, досліджень і працевлаштування, а також охоплюють різні контексти, форми та цілі вищої освіти. У результаті таких змін створюються нові інфраструктури, і дедалі більше людей використовують цифрові медіа та технології для викладання й навчання, проведення досліджень, підтримки, адміністрування та комунікації. Щоб як співробітники, так і студенти могли досягти успіху у своїх нинішніх і майбутніх професійних ролях, їм необхідно також опанувати нові цифрові навички.

Інтерактивне навчання – це форма організації освітнього процесу, яка передбачає активну взаємодію всіх учасників і спрямована на розвиток критичного мислення, співпраці, самостійності й практичного застосування знань, як сказа-

но в праці О. Дудуш [3]. Вчена дослідила основні форми та методи інтерактивного навчання, які часто використовуються в вітчизняній освітній практиці: групові дискусії, дебати, «мозковий штурм»; метод проєктів, кейс-метод, рольові ігри; інтерактивні платформи (Moodle, Google Classroom, Mentimeter, Kahoot, Padlet); цифрові симуляції, AR/VR технології.

Суть інтерактивних методів навчання полягає в тому, що відбувається постійна активна взаємодія всіх слухачів. Викладач і слухач є рівноправними суб'єктами навчання, за даними науковців В. Школяренко та І. Рудніцького [5], при цьому викладач виступає як організатор процесу навчання, консультант. Роль викладача при цьому зазнає суттєвих змін — він фактично стає фахівцем із формулювання запитань. Такий підхід потребує від викладача глибокого і всебічного знання навчального матеріалу. Крім того, змінюється й сам підхід до організації навчального процесу, що вимагає перегляду загальної концепції підготовки занять.

Вплив на професійну перепідготовку підготовку здобувачів другої вищої освіти дослідили вчені О. Борзик, Л. Четаєва, А. Клеба [2]. Вони вважають, що інтеграція теоретичних знань із практичними навичками є важливою перевагою використання інформаційно-комунікаційних технологій особливо у освіті дорослих. Віртуальні лабораторії та симуляційні програми надають здобувачам освіти унікальну можливість застосовувати теоретичні знання в умовах, наближених до реального навчального процесу. Наприклад, вони можуть тренуватися у проведенні занять у віртуальному класі, освоювати різноманітні педагогічні методики та розвивати навички управління класом. Такий підхід сприяє набуттю практичного досвіду, що підвищує впевненість і професійну підготовленість майбутніх учителів.

Проте, як і будь-який підхід, інтерактивне навчання не позбавлене недоліків. Основні недоліки інтерактивного навчання, які варто враховувати під час планування освітнього процесу висвітлено групою дослідників І. Лях, О. Савенков, В. Чобаль, К. Гладкий [4]. Основні положення праці ми уклали в порівняльну таблицю «Переваги й недоліки інтерактивного навчання».

Таблиця 1

Переваги й недоліки інтерактивного навчання

<i>Переваги</i>	<i>Недоліки</i>
Активне залучення учнів до навчання	Потребує більше часу на підготовку та проведення занять
Розвиток критичного мислення і творчості	Високі вимоги до професійної підготовки викладача
Підвищення мотивації до навчання	Не всі учні беруть однакову участь
Формування навичок співпраці і комунікації	Можливе порушення дисципліни в груповій роботі
Практична орієнтованість знань	Важко об'єктивно оцінити індивідуальний внесок
Підходить для диференційованого підходу до учнів	Не всі теми легко адаптувати до інтерактивних методів
Сприяє розвитку навичок XXI століття (soft skills)	Можливі технічні проблеми при використанні ІКТ

Найбільш очевидним з недоліків інтерактивного навчання є значні витрати часу на підготовку та проведення занять. Педагог повинен мати глибоке знання матеріалу, володіти навичками фасилітації та гнучко реагувати на динаміку групи. Існує ризик нерівномірної участі здобувачів, коли одні є надто активними, а інші залишаються осторонь. У групових формах можлива втрата дисципліни, а також складнощі з об'єктивним оцінюванням індивідуального внеску. Крім того, деякі навчальні теми важко адаптувати до інтерактивних форматів, а використання цифрових технологій може бути ускладнене технічними проблемами.

Висновки. Інтерактивні технології – важливий чинник підвищення ефективності освітнього процесу у вищій школі. Вони не лише активізують студентів, а й формують нову педагогічну культуру. Успішна інтеграція інтерактивних підходів можлива за умови комплексної підготовки як викладачів, так і студентів. Загалом, ефективність інтерактивного навчання залежить від виваженого поєднання його методів із традиційними формами, підготовленості викладача та особливостей навчального контингенту.

Список використаних джерел

1. Alenezi M. Digital Learning and Digital Institution in Higher Education. *Education Sciences*. 2023. № 13 (1):88. URL : <https://www.mdpi.com/2227-7102/13/1/88>
2. Борзик О. Б., Четаєва Л. П., Клеба А. І. Цифрові ресурси як засіб розвитку професійної компетентності майбутніх учителів початкових класів. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2024. № 11. URL : <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/376/259>
3. Дудаш О. С. Використання інтерактивних технологій у процесі професійної підготовки педагогів. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2024. № 216. С. 369-373.
4. Лях І., Савенков О., Чобаль В., Гладкий В. Використання інтерактивних методів навчання: Шлях до ефективної освіти. *Актуальні проблеми економіки*. 2025. № 4 (286). С. 14-20.
5. Школяренко В., Рудніцький І. Інтерактивні технології навчання як засіб підвищення ефективності курсової підготовки національного персоналу. *Військова освіта*. 2019. № (1). С. 246-256.

Кісельнікова Вероніка,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ДІТЕЙ

У дитячому віці особистість найвідкритіше і найчутливіше реагує на навколишній світ. Саме в цей період формується основа характеру, закладаються моральні принципи, розвивається здатність до співпереживання, доброти та взаємодії з іншими. Одним із найбільш природних і водночас ефективних способів впливу на розвиток дитини є мистецтво, зокрема театральне. Завдяки своїй

інтерактивності, емоційності та образності, театр не лише розважає, а й виховує.

Участь дитини в театральній постановці або навіть просто перегляд вистави включає її в процес глибокого емоційного пізнання. Граючи роль, дитина вчиться поставити себе на місце іншої людини, розуміти її вчинки, мотиви та почуття. Це сприяє розвитку емпатії, моральної чутливості, здатності розрізняти добро і зло, а також формує вміння до самоаналізу. У театральному середовищі природним чином набуваються навички спілкування: вміння слухати, висловлюватися, домовлятися та діяти в команді. Театр як мистецьке явище поєднує слово, рух, музику, пластику, міміку, що дозволяє глядачеві не лише спостерігати за подіями, а й емоційно залучатися, співпереживати, осмислювати побачене.

Для дитини театр стає джерелом нових вражень, моделей поведінки та ціннісних орієнтирів. У процесі соціалізації, коли дитина засвоює соціальні ролі, норми й правила, театральна діяльність сприяє формуванню комунікативних навичок, розвитку мовлення, вмінню взаємодіяти з іншими, діяти злагоджено. Через перевтілення в різні образи розвивається емоційний інтелект — дитина вчиться розпізнавати й розуміти емоції, логіку поведінки, наслідки дій. Сюжетно-рольові вистави, що часто базуються на конфліктах добра і зла, справедливості й несправедливості, стимулюють розвиток етичного мислення, здатність робити моральний вибір і формують внутрішнє почуття справедливості.

Духовний розвиток дитини теж тісно пов'язаний з театром. Він сприяє естетичному вихованню, навчає відчувати гармонію, оцінювати красу, викликає рефлексію через переживання долі героїв, стимулює творчу самореалізацію. У театральній діяльності дитина може подолати страхи, знайти себе, розкрити свій внутрішній світ. У педагогіці театр виступає методом активного навчання і виховання: театралізовані уроки, інсценізації, ігрові постановки дозволяють розкривати потенціал кожної дитини, пов'язуючи знання з емоційним досвідом. Театральна педагогіка сприяє розвитку відповідальності, дисципліни, цілеспрямованості [3].

У дитячих садках і школах широко використовуються лялькові театри, рольові ігри за казками, театральні гуртки, шкільні постановки. Такі форми роботи сприяють соціальній адаптації, формуванню здорових міжособистісних відносин і вихованню духовно багатой особистості. Театральне мистецтво є не лише розвагою, а й важливим виховним засобом. Воно формує моральні цінності, розвиває емоційно-етичну сферу, розкриває духовний потенціал дитини, сприяє її гармонійному розвитку. Впровадження театру в освітній простір — це крок до виховання особистості, здатної до любові, співчуття й творчості. Театральна діяльність відповідає природній потребі дитини до гри, фантазії, емоційного самовираження, уяви. Саме завдяки цьому через театр дитина не лише пізнає світ, а й вчиться з ним взаємодіяти, усвідомлює своє місце в соціумі, формує моральні орієнтири та вміння до рефлексії.

Надзвичайно важливою є роль педагога в цьому процесі. Вчитель чи вихователь не просто організовує виставу — він веде дитину у світ цінностей, добирає репертуар відповідно до віку й психологічних особливостей, створює атмосферу довіри й підтримки. Педагог має бути провідником, здатним пробудити в дитині глибші смисли через художнє переживання. Завдяки цьому дитина краще розуміє себе, світ довкола і знаходить власні орієнтири.

Окремої уваги заслуговує вплив театру на формування національної свідомості. Інсценізація українських народних казок, творів класиків, історичних подій допомагає дітям пізнати рідну культуру, традиції, мову, символи. Театр пробуджує в них емоційну причетність до національної спадщини, формує гідність, патріотизм, любов до Батьківщини. Участь у таких виставах розвиває повагу до історії, мови, героїв свого народу.

Крім того, театр розширює світогляд дитини, відкриваючи їй багатство культур інших народів, формуючи толерантність і повагу до різноманіття. Це особливо важливо в умовах мультикультурного світу, де гармонійне поєднання національної ідентичності з відкритістю до інших є ключем до міжкультурного діалогу.

Таким чином, театральне мистецтво є надзвичайно цінним педагогічним інструментом, який гармонійно поєднує духовне, моральне, соціальне та культурне виховання. За умови професійного, натхненного педагогічного супроводу театр стає простором, де дитина не лише відкриває таланти, а й знаходить своє місце в суспільстві та нації, формуючи цілісну, емоційно багату і свідомо мислячу особистість.

Список використаних джерел

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ : Лібра, 1996. 224 с.
2. Кириченко, В. І. (2019). Театральне мистецтво як засіб соціалізації дітей дошкільного віку. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка.
3. Дошкільний театр: творчість та розвиток дітей. *Tuoitho.edu.vn*. URL: https://tuoitho.edu.vn/uk/doskilnij-teatr-tvorcist-ta-rozvitok-ditej/?utm_source=chatgpt.com

*Сафонова Ірина,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України*

ІННОВАЦІЙНИЙ КОНЦЕПТ НАВЧАННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ

Інноваційне навчання під час війни передбачає адаптацію освітнього процесу до нових умов, зокрема, використання дистанційних технологій, розробку гнучких навчальних програм та підтримку психологічного здоров'я здобувачів

освіти та викладачів. Однією із особливостей інноваційного навчання під час війни є перехід до дистанційного навчання. Війна прискорила впровадження онлайн-платформ, що вимагає від викладачів та здобувачів освоєння нових цифрових інструментів.

Також архіважливим є адаптація навчальних програм, бо з'являється необхідність у розробці гнучких навчальних планів, які враховують психологічний стан вихованців та їх безпеку.

Розвиток цифрової компетентності відіграє вагомую роль. Здобувачі освіти та викладачі повинні вміти ефективно працювати з цифровими інструментами для навчання та комунікації.

Не менш вирішальна і психологічна підтримка. Навчання під час війни вимагає особливої уваги до психологічного здоров'я учасників освітнього процесу, зокрема, надання психологічної допомоги та підтримки. [1, с. 7-8].

Використання інноваційних методик під час війни - це застосування нових, нестандартних підходів, прийомів та засобів у навчальному процесі, що спрямовані на покращення якості освіти та підвищення мотивації здобувачів, які адаптовані до умов воєнного часу. Застосування ігрових, проєктних та інших інноваційних методів навчання для підтримки мотивації та залучення здобувачів освіти.

Саме інноваційні методики в освіті включають зміщення акцентів з викладача на здобувача освіти: більш активна роль здобувача у навчальному процесі, самостійна робота, дослідницька діяльність, проєктна робота. Також використання новітніх технологій. Застосування інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), інтерактивних дошок, онлайн-ресурсів, навчальних програм. Особистісно-орієнтований підхід враховує індивідуальні особливості, потреби та інтереси кожного вихованця. Ще формування навичок 21 століття: розвиток критичного мислення, креативності, комунікативних навичок, вміння працювати в команді. Теж застосування ігрових та здоров'язберігаючих технологій: навчання через гру, створення позитивного психологічного клімату в колективі, турбота про фізичне та психічне здоров'я здобувачів. Метод портфоліо у пріоритеті: збір та систематизація робіт здобувача освіти, які демонструють його навчальні досягнення та розвиток.

На нашу думку, є суттєві переваги використання інноваційних методик:

- ✓ підвищення мотивації до навчання: нові підходи роблять процес навчання більш цікавим та захоплюючим;
- ✓ розвиток творчого та критичного мислення: вихованці вчаться аналізувати, узагальнювати, знаходити нестандартні рішення;
- ✓ покращення якості знань та навичок: інноваційні методики сприяють глибшому засвоєнню матеріалу;
- ✓ підготовка до життя у сучасному світі: навчання відбувається з урахуванням вимог сучасного суспільства та ринку праці;

✓ формування навичок самостійності та відповідальності: учні вчать-ся брати на себе відповідальність за свій навчальний процес.

Розвиток навичок самостійної роботи набуває важливого суті. Вихованці повинні вміти навчатися самостійно, що вимагає розвитку навичок таймменеджменту та самоорганізації.

Використання досвіду інших країн набирає свого поширення. Вивчення та впровадження досвіду інших країн у сфері освіти під час війни може бути корисним.

Але з'являється дуже багато викликів під час воєнного стану. Це і руйнування освітніх закладів. Постає необхідність пошуку альтернативних місць для навчання та відновлення інфраструктури. Це і нестача укриттів. Пріоритетним є забезпечення безпеки здобувачів освіти та викладачів під час повітряних тривог. Брак кадрів також має свій вплив на освітній процес під час війни. Виникає необхідність перекваліфікації вчителів та залучення нових фахівців. Відсутність доступу до інтернету та техніки є перешкодою для повноцінної освіти. Вирішення питання рівного доступу до освітніх ресурсів для всіх вихованців є не менш значущим. Потрібно також забезпечення психологічної стабільності: надання підтримки та допомоги викладачам та учням. [2].

В умовах воєнного стану інноваційні рішення мають першочерговий сенс. Насамперед, створення віртуальних класів: забезпечення доступу до освіти для здобувачів, які перебувають у різних регіонах, або за кордоном. Використання мобільних додатків та платформ у освітньому хабі: розробка навчальних додатків, які можна використовувати на смартфонах та планшетах.

Головним є впровадження ігрових та інтерактивних методів навчання у освітній простір під час воєнного часу: залучення учнів до навчання за допомогою ігор та інтерактивних вправ. Потрібно зазначити, ще й розвиток навичок критичного мислення та аналізу інформації: підготовка учнів до критичного оцінювання інформації, особливо в умовах війни. Приймає свого розповсюдження розвиток креативності та інноваційного мислення: заохочення учнів до пошуку нових рішень та ідей.

Таким чином, інноваційний концепт навчання в умовах війни передбачає використання нових, нестандартних підходів, методів та технологій для забезпечення безперервності освітнього процесу в умовах війни. Це включає адаптацію освітніх програм, використання онлайн-платформ, змішаного навчання, психологічну підтримку учасників освітнього процесу та забезпечення рівного доступу до освіти.

Інноваційне поняття навчання в умовах війни є важливим інструментом для забезпечення стабільності та безперервності освіти, а також для підтримки психологічного та емоційного стану вихованців.

Список використаних джерел

1. Освіта України в умовах воєнного стану Інноваційна та проектна діяльність: Науково-методичний збірник / за загальною ред. С.М. Шкарлета - Київ-Чернівці «Букрек» - 2022. –

140 с. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/serpneva-konferencia/2022/Mizhn.serpn.ped.nauk-prakt.konferentsiya/Nauk-metod.zbirnyk-Osv.Ukrayiny.v.umovakh.voyennoho.stanu-%20Innovatsiyta.proyektna.diyalnist.pdf>.

2. Наказ МОН «Про затвердження Положення про психологічну службу у системі освіти України» від 22.05.2022. №509. URL: <https://drive.google.com/file/d/1kX--tmR5YnW0QmzB1WatXduf0ufMM2hB/view>.

Шишкарьова Кристина,
*старший викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва*

ВПЛИВ ВОЄННОГО СТАНУ НА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ: НОВІ ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ

В умовах воєнного стану, коли мобільність обмежена і загрози повітряних атак стають сумною буденністю, хореографічна освіта вимушена адаптуватися та широко використовувати онлайн-формати. Зокрема, через платформи для відеоуроків і вебінарів викладачі можуть проводити заняття для учнів з різних куточків країни та за кордоном. Тому характерним є зміна форматів та форм навчання в умовах воєнного стану та перехід до онлайн-освіти.

Міксоване навчання. Поєднання онлайн-уроків для теоретичних дисциплін і офлайн-занять для практичних вправ може стати в таких умовах оптимальним форматом і сприятиме можливості зберегти освітній процес і його належну якість у важких умовах.

Нові інструменти для навчання танцю. Використання відеоаналізу, віртуальних платформ для репетицій та навіть спеціальних мобільних додатків для самостійної роботи студентів допомагає підвищити якість освітнього процесу, а також відкриває нові можливості для його удосконалення.

Психологічна адаптація викладачів та студентів. Воєнний стан значно впливає на психоемоційний стан як викладачів, так і студентів. Це вимагає впровадження психоемоційних підтримуючих практик під час занять, створення безпечного та підтримуючого простору для навчання.

Інтеграція арттерапевтичних методик у процес навчання. Використання танцю як форми самовираження та емоційної розрядки може бути особливо важливим під час стресових ситуацій. Заняття танцем, орієнтовані на психологічну реабілітацію, можуть допомогти учням і викладачам справлятися з травмами та стресами.

Емоційне навчання. Викладачі можуть впроваджувати нові педагогічні методики, орієнтуючись не лише на технічний аспект танцю, а й на емоційну складову, що дозволить студентам відчувати себе більш впевнено, незважаючи на зовнішні виклики.

Тайм-менеджмент та організація освітнього процесу в умовах небезпеки,

пов'язаної з воєнними діями. Гнучкість у графіках навчання. В умовах воєнних дій, коли ситуація може змінюватися на годиннику, важливо мати гнучкі розклади занять, що дозволяють реагувати на зміну обставин (повітряні тривоги, евакуація тощо).

Інтеграція занять у вільний час. Завдяки коротким, але інтенсивним онлайн-сесіям, учні можуть підтримувати свою танцювальну практику навіть у періоди обмеженого часу. Програмування практичних завдань для самостійного виконання на основі відео уроків або записів з тренувань

Використання ресурсів онлайн-спільнот. Організація студентських груп у соціальних мережах або месенджерах, де викладачі та студенти можуть взаємодіяти в реальному часі, обмінюватися відео, інструкціями, а також підтримувати мотивацію під час складних часів.

Нова парадигма хореографічної освіти та нові сенси. Парадигма культурного опору через танець. В умовах війни хореографічна освіта може стати частиною культурного спротиву, засобом збереження національної ідентичності та самоусвідомлення через мистецтво. Важливо звертати увагу на інтеграцію традиційних елементів танцю з сучасними практиками для збереження культурної спадщини.

Соціально-активний танець. Хореографічні виступи та перформанси можуть стати важливим інструментом для вираження громадянської позиції, підтримки морального духу нації, а також у боротьбі з агресором через мистецтво.

Інклюзивність у танці. Поширення доступності танцювальної освіти для осіб з інвалідністю або тих, хто пережив воєнні травми, дозволяє розширити соціальну роль танцю в суспільстві. Танцювальні проекти, спрямовані на реабілітацію, інтеграцію та підтримку вразливих груп, можуть стати важливою частиною нової парадигми освіти

Експериментальність. Воєнні умови можуть надихати на нові танцювальні експерименти аби створити нові форми вираження через тіло.

Міжнародний контекст і нові можливості для хореографічної освіти та глобалізація навчання. Онлайн-курси та міжнародні колаборації дають можливість студентам з України отримати доступ до світових навчальних ресурсів та трендів у хореографії, що сприяє розвитку універсальних навичок, які можна адаптувати під локальні умови.

Підтримка міжнародних культурних ініціатив. Участь в онлайн-фестивалях, міжнародних танцювальних проектах або конкурсах дозволяє студентам не тільки подолати відстань, а й підтримувати зв'язки з культурними спільнотами за кордоном, тим самим демонструючи витривалість та цілісність національної культури.

Функції відеоаналізу. Використання спеціальних програм, що дозволяють записувати рух і детально розбирати його відносно оригінального фрагменту. Викладач може надавати детальні рекомендації для кожного студента, порівнюючи відео до і після корекції. Також самі студенти можуть переглядати і

аналізувати та критично розбирати виступи власні і своїх колег.

Віртуальні платформи для репетицій та занять (Zoom, Google meet, тощо) для проведення уроків і репетицій у реальному часі.

Спільні репетиції через спеціалізовані платформи дозволяють створювати віртуальні репетиційні зали, де кілька виконавців можуть репетирувати одночасно, навіть якщо вони знаходяться в різних місцях. Використання таких платформ дозволяє зберігати записи репетицій для подальшого перегляду та корекцій. Звісно, що це є не повноцінною заміною живого творчого процесу і не може допомогти виконавцям відчути техніку взаємодії в парі або зробити підтримку, але на певному етапі освітнього чи постановочного процесу може стати в нагоді.

Створення мобільних додатків, що дозволяють зберігати власні танцювальні рухи, записувати їх на відео та поділитися ними з іншими. Додатки з функцією для створення персоналізованих тренувальних програм, що дозволяє студентам підтримувати форму самостійно відповідно до власних потреб і особливостей тіла.

Системи для запису та моніторингу прогресу, що дозволяють студентам та викладачам слідкувати за розвитком танцювальних навичок у часі, включають можливість залишати коментарі та порівнювати результати, визначаючи сильні і слабкі моменти.

Використання соціальних мереж і платформ для самостійного навчання та обміну досвідом Instagram, TikTок. Можна використовувати як платформу для обміну та аналізу своїх танцювальних досягнень, отримувати відгуки від однолітків в тим самим популяризувати мистецтво танцю. Викладач може організувати челленджі та завдання. Правильно сформовані викладачем задачі можуть спрямувати увагу студента не на безцільне блукання мережами, а на освоєння необхідних навичок (комунікація, публічні виступи, прийняття критики, само презентація) та розвитку особистого бренду артиста.

YouTube, як платформа для самостійної роботи студентів, де вони можуть знайти з допомогою викладача якісні навчальні відео, огляди на вистави та подкасти з митцями. Ще під час пандемії Covid-19 на цій платформі були розміщені відео уроки від провідних хореографів та театральних труп світу.

Інтеграція психоемоційних підтримуючих практик.

Перед початком або в середині заняття можна запропонувати студентам різноманітні тілесно орієнтовані практики для зняття фізичного та емоційного напруження, зниження рівня тривожності та стресу і допоможуть зосередитися на теперішньому моменті, щоб глибше зануритися в танцювальну практику:

– глибоке дихання: кілька хвилин для глибокого дихання по методу 4-7-8 (вдих на 4 рахунки, затримка дихання на 7 рахунків, видих на 8 рахунків);

– прості вправи з техніки реліз, що включає в себе поетапне напруження і розслаблення різних груп м'язів;

– короткі медитації, що тривають 3–5 хвилин.

Інтеграція в програмні дисципліни танцювальної імпровізації та танцювально-рухової терапії, що спрямовані на відтворення певних емоцій чи переживань через автентичний рух чи взаємодію з іншими учасниками.

Під час заняття можна інтегрувати практики майндфулнес, що полягають у концентрації уваги на кожному русі тіла, на тому, як він відчувається в просторі. Це дозволяє відволіктися від зовнішніх стресів і глибше зануритися в процес танцю. Можна запропонувати створити певний танцювальний “малюнок” або “мандалу”, де вони повинні сфокусуватися на кожному кроці та його сенсі.

Використання візуалізації для досягнення певних емоційних чи фізичних станів.

Використання групової імпровізації дозволяє студентам взаємодіяти, підтримувати, мотивувати один одного, зміцнити соціальні зв'язки та зменшити почуття ізоляції.

Створення певного спільного ритуалу перед кожним заняттям, як-от коротке коло обговорення, обмін словами підтримки чи позитивними думками, може створити атмосферу єдності і підвищити емоційну стабільність учасників.

Важливо постійно відзначати досягнення студентів, навіть маленькі кроки у їхньому розвитку.

Студенти можуть вести “танцювальний журнал”, де записують свої емоції і переживання через рух.

Завдання на створення танцювальної композиції, яка розповідає про особисті переживання чи історії. Це дає можливість працювати з емоціями, використовувати танець як форму терапії та самовираження.

Інтеграція візуальних і рухових елементів, де учні мають змогу виразити свої емоції не тільки через танець, а й через малювання чи інші арттехніки.

Впровадження методів інклюзивної освіти в танці та адаптація програм навчання є важливим кроком до забезпечення рівних можливостей для всіх, незалежно від фізичних або психологічних особливостей.

Інклюзивні заняття повинні забезпечувати безпечне середовище, де учні можуть вільно виражати свої емоції через танець без страху осуду або відчуття неповноцінності.

Врахування індивідуальних особливостей і потреб учнів, використання спеціальних підходів для кожного, залежно від фізичного і психоемоційного стану.

Розробка Відео-уроків з адаптацією, створення навчальних відео з адаптованими рухами для людей з обмеженими можливостями.

Проведення тренінгів для викладачів танцю на тему інклюзивної педагогіки, робота з учнями з різними фізичними та психоемоційними потребами. Педагоги повинні бути навчені застосовувати індивідуальний підхід до кожного учня та вміти створювати адаптовані програми для навчання.

Співпраця з психологами, реабілітологами або фізіотерапевтами для розробки інклюзивних програм та підтримки учнів. Така команда допомагає забезпечити комплексну підтримку та корекцію фізичних чи емоційних труднощів, що можуть виникати в процесі навчання.

Організація виступів, де учні з різними можливостями можуть виступати разом.

Проведення інтегрованих заходів, де танець поєднується з іншими видами мистецтва (музика, театр, живопис), що дозволяє розширити можливості для інклюзивної участі в творчих проєктах.

Розробка окремих курсів або навчальних програм для учнів з особливими потребами, де враховуються їхні фізичні, психоемоційні та інтелектуальні можливості.

Для кожного учня можна розробити індивідуальний план, в якому будуть враховуватися особливості навчання.

Забезпечення простору для людей на інвалідних візках, адаптація обладнання (наприклад, спеціальні бари для підтримки) або використання спеціальних танцювальних майданчиків.

Використання спеціальних обладнання.

Створення атмосфери взаємоповаги і підтримки, де кожен учасник є важливою частиною команди. Педагоги повинні виховувати в учнях толерантність, терпимість і взаєморозуміння.

Формування груп, в яких учні з різними потребами можуть взаємодіяти, підтримувати один одного і працювати разом.

Танець може стати потужним інструментом для підтримки спільноти, національної єдності та психологічного відновлення.

Танцювальні акції на підтримку військових та постраждалих/благодійні заходи, де танець стає символом надії та єдності, що мобілізує спільноту на підтримку важливих ініціатив.

Виступи в госпіталях, на фронтових лініях чи в укриттях можуть бути способом підняти моральний дух, підтримати людей, що переживають стрес і травму.

Танцювальні терапевтичні заняття, як частина психологічної допомоги для тих, хто пережив травм сприяють зниженню рівня стресу, тривоги та депресії, що часто зустрічається серед тих, хто пережив бойові дії, втрату близьких або інші труднощі війни.

Танцювальні заняття в групі об'єднують людей і дозволяють виразити свої емоції через рух та знаходити підтримку одне в одному.

Танець може бути інструментом протесту, звернення до проблем, які виникають через війну.

Це можуть бути перформанси, що висвітлюють болючі теми, як-от руйнування, насилля, втрати, або навпаки, позитивні меседжі, такі як надія, любов та єдність.

Танці, що відображають традиції і культуру, можуть допомогти зберегти ідентичність нації в умовах війни. Вони стають способом вшанувати спадщину та пам'ять про національні символи, допомагають згуртувати людей навколо спільних цінностей.

Виступи танцювальних колективів можуть бути організовані для збору коштів на допомогу постраждалим від війни, волонтерам, чи для підтримки медичних та гуманітарних ініціатив. Такий тип соціальної активності може сприяти збору коштів для важливих проєктів. Як спосіб мобілізації людей для допомоги постраждалим або організації благодійних зборів.

Танцювальні проєкти для людей з інвалідністю або для переселенців можуть допомогти інтегрувати різні соціальні групи у громаду, сприяти зниженню ізоляції та підтримці людей, що пережили труднощі війни.

Міжнародні проєкти та перформанси.

Танцювальні проєкти, що об'єднують різні культури та нації, можуть стати способом вираження солідарності та підтримки в умовах війни. Це дозволяє не тільки підтримувати культурний обмін, а й висловлювати на міжнародному рівні свої погляди на важливі соціальні теми, такі як мир, гуманність, єдність.

Спільні танцювальні проєкти між країнами, що підтримують один одного, можуть стати символом міжнародної солідарності і сприяти поширенню ідей справедливого миру через мистецтво.

Під час воєнного стану можна організовувати майстер-класи, на яких люди можуть навчатися і одночасно отримувати можливість відновити емоційну рівновагу.

Це може бути особливо корисним для дітей, молоді або людей старшого віку, що шукають способи адаптації до нових умов.

Організація танцювальних програм та створення адаптованих курсів для людей, які пережили травми або втрати, допомагає в реабілітації не тільки фізично, а й емоційно.

Список використаних джерел

1. Jay Winter – “Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History” (1995).
2. Susan Sontag – “Regarding the Pain of Others” (2003).
3. Catherine Merridale – “Ivan’s War: Life and Death in the Red Army, 1939-1945” (2005).
4. Serhy Yekelchuk – “Ukraine: What Everyone Needs to Know” (2020).

*Яковишина Тетяна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри педагогіки початкової, інклюзивної та вищої освіти
Рівненського державного гуманітарного університету*

СОЦІАЛІЗАЦІЯ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ ЗАСОБАМИ АРТПЕДАГОГІКИ

У сучасному суспільстві дедалі більшого значення набуває проблема ефективної соціалізації дітей з особливими освітніми потребами (ООП), яка безпосередньо пов'язана з реалізацією принципів інклюзії, рівного доступу до освіти та створення безпечного середовища для розвитку кожної дитини [1]. Діти з ООП нерідко зіштовхуються з труднощами в адаптації до соціуму через бар'єри комунікації, самооцінки, емоційного реагування та обмежені можливості для повноцінної участі в колективному житті. У цьому контексті актуальним є пошук ефективних педагогічних інструментів, здатних м'яко та природно інтегрувати таких дітей у соціальне середовище.

Одним із перспективних напрямів роботи з дітьми з ООП виступає артпедагогіка – галузь педагогіки, що використовує мистецтво як засіб розвитку особистості, розкриття її внутрішнього потенціалу та формування соціальних навичок. Артпедагогічні методи базуються на природній для дитини потребі в самовираженні, творчості, грі, що робить їх надзвичайно дієвими у роботі з емоційно чутливими, замкнутими чи дезадаптованими дітьми [3].

Соціалізація – це складний і багатогранний процес засвоєння індивідом соціального досвіду, норм, цінностей, моделей поведінки, що забезпечує його інтеграцію у суспільство. У випадку дітей, цей процес є базовим чинником становлення особистості, розвитку емоційної сфери та формування міжособистісних взаємодій. Для дітей з особливими освітніми потребами (ООП) соціалізація має низку специфічних особливостей, що зумовлюють необхідність у створенні адаптивного освітнього середовища.

У науковій літературі наголошується, що у дітей з ООП можуть бути обмежені можливості для самовираження, комунікації, розвитку емоційного інтелекту, що утруднює встановлення соціальних зв'язків. Залежно від нозології порушень (інтелектуальних, мовленнєвих, сенсорних, опорно-рухових тощо), соціалізація може ускладнюватися як зовнішніми бар'єрами (недоступність середовища, неготовність колективу), так і внутрішніми (труднощі емоційного реагування, страхи, замкненість, агресивність тощо) [1].

Інклюзивне освітнє середовище, згідно з концепцією Нової української школи та міжнародними стандартами (UNESCO, Salamanca Statement), покликане створювати умови для повноцінної участі кожної дитини у навчанні, грі, спілкуванні. Успішна соціалізація дітей з ООП передбачає: формування базово-

вих комунікативних навичок; розвиток емоційної регуляції та здатності до співпереживання; усвідомлення власної цінності та унікальності; формування позитивного “Я-образу”; подолання соціальної ізоляції через активну участь у житті групи/колективу [2].

Педагогічні підходи до соціалізації таких дітей мають бути гнучкими, особистісно орієнтованими, міждисциплінарними, з урахуванням особливостей психофізичного розвитку. Особливої ролі набувають методи, які дозволяють дитині взаємодіяти з оточенням не через вербальний канал (який часто є порушеним), а через символічну, емоційно насичену діяльність – зокрема, через мистецтво [2].

Саме в цьому контексті виникає потреба у застосуванні артпедагогічних технологій як засобу м’якої, ненасильницької, природної соціалізації, що враховує емоційно-чуттєву сферу дитини та сприяє її інтеграції в соціум.

Артпедагогіка – це сукупність педагогічних підходів, що використовують різні види мистецтва як засоби розвитку особистості, її емоційного інтелекту, творчого потенціалу та здатності до самовираження. У контексті соціалізації дітей з особливими освітніми потребами (ООП), артпедагогіка виступає потужним інструментом зниження тривожності, подолання ізоляції, формування навичок взаємодії та самопрезентації [3].

До найпоширеніших напрямів артпедагогіки, що довели свою ефективність у соціалізації дітей з ООП, належать:

- образотворча діяльність (малювання, ліплення, аплікація) – розвиває дрібну моторику, знижує рівень напруги, дає змогу виразити внутрішні переживання;
- музична діяльність – активізує емоційно-вольову сферу, покращує настрій, ритмічні заняття сприяють формуванню чутливості до оточення;
- театралізовані ігри та драматерапія – розвивають емпатію, вміння співпереживати, відтворювати соціальні ролі;
- танцювально-рухова терапія – сприяє тілесній розкутості, розвитку координації, налагодженню невербальної комунікації;
- лялькотерапія – ефективна для дітей з емоційними або поведінковими розладами; допомагає пропрацювати внутрішні конфлікти через символічну гру [3].

Особливо важливо, що артпедагогіка створює атмосферу психологічної безпеки, в якій дитина не боїться себе проявити, а отже – відкривається до взаємодії з педагогом та іншими дітьми. Це формує довіру, прийняття, позитивний досвід перебування у соціумі.

У практичній діяльності артпедагогіка реалізується через різноманітні форми, методи й технології, які дозволяють залучати дітей з ООП до активної творчої взаємодії в умовах інклюзивного або спеціального освітнього середовища. Ефективність застосування мистецтва полягає у можливості ненав’язливо впливати на емоційно-вольову сферу дитини, формувати позитивний досвід

спілкування, розвивати навички саморегуляції та соціальної поведінки.

Таким чином, артпедагогіка не лише сприяє розвитку естетичного сприйняття, а й виступає важливим ресурсом соціалізації, який має бути інтегрованим у систему інклюзивної освіти [3].

Соціалізація дітей з особливими освітніми потребами є ключовим завданням сучасної інклюзивної освіти та передбачає створення таких умов, у яких кожна дитина матиме змогу розвивати соціальні навички, почуватися прийнятою та здатною до взаємодії з однолітками й дорослими. З огляду на специфіку психофізичного розвитку дітей з ООП, традиційні методи педагогічного впливу часто потребують доповнення або заміни більш м'якими, емоційно орієнтованими підходами.

У цьому контексті артпедагогіка виявляється ефективним засобом соціалізації, який дозволяє дитині виразити себе через мистецтво, зняти внутрішні бар'єри, розвивати комунікативні навички, формувати позитивний образ "Я" та досвід соціальної взаємодії. Завдяки своїй гнучкості, індивідуалізованості й орієнтації на особистість, мистецтво стає не лише способом розвитку, а й мостом до повноцінної інтеграції в соціальне середовище.

Практичне впровадження артпедагогічних методів у роботу з дітьми з ООП потребує належної підготовки педагогів, наявності відповідного матеріально-технічного забезпечення та міждисциплінарного підходу. Проте наявні результати свідчать, що такі інвестиції є виправданими – вони сприяють гармонійному розвитку дитини та розбудові інклюзивної, чутливої до потреб кожного освітньої системи.

Список використаних джерел

1. Валентик Н. Інклюзивна освіта: за і проти [Репортаж з Всеукраїнського "круглого столу" "Психолого-соціально-педагогічні аспекти інклюзивної освіти: за і проти"]. *Директор школи*. 2010 № 14-15. С. 45-58.
2. Ілляшенко Т. Інтеграція дітей з особливими освітніми потребами у загальноосвітній заклад. *Соціальний педагог*. 2009. № 5. С. 26-35.
3. Хлебнік С. Арт-педагогіка в підготовці соціального гувернера до соціалізації дітей з вадами розвитку. *Вісник Запорізького національного університету*. № 1 (14). 2011. С. 104-107 (Серія "Педагогічні науки").

Наукове електронне видання

**ОСОБИСТІТЬ
ЯК ПРОСТІР ВИПРОБУВАННЯ ТА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ
(В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ)**

Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції

15–17 травня 2025 року

Відповідальний редактор – Л. Мова
Верстка – Т. Меркулова

Підписано до друку 30.06.2025
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 11,6. Об.-вид. арк. 12,5