

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ  
ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ ХДАК



# **КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ**

**Матеріали міжнародної наукової  
конференції молодих учених**

**16–17 квітня 2026 р.**

**У 2 частинах**

**Частина 1**

Харків, ХДАК, 2026

УДК [008+316.77] (063)  
К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 8 від 27.03.2026 р.)

Відповідальний за випуск:  
*О. С. Василенко*

Редакційна колегія:

*Соляник А.*, д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК, голова оргкомітету;  
*Василенко О.*, аспірант, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);  
*Мачулін Л.*, канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;  
*Авершина А.*, аспірант ХДАК;  
*Александрова М.*, канд. філософ. наук, доц. ХДАК;  
*Астахова В.*, студ. ХДАК;  
*Афенченко Г.*, канд. соц. наук, доц. ХДАК;  
*Бірьова О.*, канд. іст. наук, доц. ХДАК;  
*Борисова А.*, канд. психол. наук, доц., нач. відділу міжн. зв'язків ХДАК;  
*Булах Т.*, д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;  
*Воскобойнікова Ю.*, д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. хорового диригування та академічного співу ХДАК;  
*Гіголаєва-Юрченко В.*, канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;  
*Дерев'яно І.*, ст. викл. ХДАК;  
*Коновалова І.*, д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;  
*Коржик Н.*, канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соціальних комунікацій ХДАК;  
*Курдунова О.*, ст. викл. ХДАК;  
*Лисенкова В.*, д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;  
*Мостова І.*, канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;  
*Попова-Коряк К.*, канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;  
*Рибалко С.*, д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;  
*Фесенко І.*, канд. філол. наук, доц. ХДАК;  
*Шелестова А.*, канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.  
конф. молодих учених, 16–17 квітня 2026 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. А. Соляник та ін.  
Харків : ХДАК, 2026. 340 с.

УДК [008+316.77] (063)

СЕКЦІЯ:  
КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ

*М. В. Александрова, О. М. Афанасьєва*

**ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕДІАКУЛЬТУРИ ТА МЕДІАІНДУСТРІЇ ПІД ВПЛИВОМ  
УПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ 5G**

*М. Aleksandrova, O. Afanasieva*

**TRANSFORMATION OF THE MEDIA CULTURE AND MEDIA INDUSTRY  
UNDER THE INFLUENCE OF 5G TECHNOLOGY**

Упровадження технології мобільного зв'язку п'ятого покоління (5G) постає одним із визначальних чинників трансформації медіакультури та медіаіндустрії в умовах цифрової епохи. Завдяки надвисокій швидкості передачі даних, мінімальним затримкам і можливості одночасного підключення великої кількості пристроїв, 5G формує нові умови функціонування медіасередовища та суттєво розширює комунікаційні можливості суспільства.

Мета розвідки полягає у виявленні ключових напрямів трансформації медіакультури та медіаіндустрії під впливом упровадження технології 5G, а також у визначенні нових комунікаційних практик, професійних вимог і соціокультурних викликів, що постають у цифрову епоху.

Технологічні зміни спричиняють глибоку трансформацію способів виробництва, поширення та споживання медіаконтенту. Зокрема, відбувається активний розвиток кросмедійних і конвергентних практик, що забезпечують інтеграцію різних платформ і форматів. У результаті стираються межі між традиційними та цифровими медіа, а інформаційний обмін набуває безперервного та глобалізованого характеру.

В умовах розвитку 5G медіаіндустрія зазнає структурних змін, що впливають на професійні стандарти та вимоги до фахівців. Сучасні медійники повинні опанувати інструменти роботи з великими даними, технології штучного інтелекту (ШІ), нейронні мережі, а також імерсивні формати (VR/AR) і кросплатформні підходи. Водночас зростає значення фактчекінгу та критичного аналізу інформації як ключових елементів професійної діяльності.

Трансформаційні процеси охоплюють і медіакультуру як сферу соціокультурної взаємодії. Змінюються моделі сприйняття контенту, практики медіаспоживання та рівень залученості аудиторії. Завдяки технологічним можливостям 5G поширюються нові формати контенту, зокрема відео надвисокої якості (4K, 8K), інтерактивні та імерсивні продукти, що забезпечують глибший досвід взаємодії користувача з інформаційним середовищем.

Окремим аспектом трансформації є інтелектуалізація медіавиробництва. ШІ і нейронні мережі дедалі активніше використовуються для автоматизації процесів обробки інформації, персоналізації контенту та аналізу аудиторних запитів. Водночас вони не замінюють людський фактор у створенні смислів, інтерпретації подій і формуванні наративів, що зберігає ключову роль творчості та критичного мислення.

Разом із новими можливостями впровадження 5G актуалізує низку викликів для медіакультури та медіаіндустрії, особливо в умовах повномасштабної війни в

Україні. Серед них — посилення інформаційних атак, поширення дезінформації, кіберзагрози та зниження довіри до медіа. Це зумовлює необхідність переосмислення підходів до інформаційної безпеки, розвитку ефективних комунікаційних стратегій і зміцнення інституційної спроможності медіасфери.

У цьому контексті важливого значення набуває формування медіаграмотності як складової сучасної медіакультури. Розвиток навичок критичного мислення, аналізу інформації та розпізнавання маніпуляцій є необхідною умовою стійкості суспільства до інформаційних впливів. Підтримка незалежних медіа, впровадження освітніх програм і використання сучасних цифрових інструментів моніторингу сприяють підвищенню якості медіасередовища та його демократизації.

Упровадження технології 5G зумовлює комплексну трансформацію медіакультури та медіаіндустрії, що проявляється у таких ключових вимірах:

1. Технологічному — через зростання швидкості, інтерактивності та мультимедійності контенту;
2. Структурному — через розвиток кросмедійності, конвергенції та платформізації медіасередовища;
3. Професійному — через підвищення вимог до цифрових компетентностей, аналітичних навичок і володіння III-інструментами;
4. Соціокультурному — через зміну моделей медіаспоживання, посилення ролі аудиторії та формування нових практик взаємодії з інформацією.

5G виступає каталізатором інтелектуалізації медіавиробництва та персоналізації контенту, водночас зберігаючи визначальну роль людського фактору у створенні смислів. В умовах гібридних загроз особливого значення набувають медіаграмотність, критичне мислення та ефективні стратегії інформаційної безпеки. Таким чином, подальший розвиток медіакультури та медіаіндустрії безпосередньо залежить від здатності інтегрувати технологічні інновації з гуманітарними підходами до аналізу інформаційних процесів.

*Н. С. Бедріна*

**ЦИФРОВА ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ТА ЖІНОЧЕ ЛІДЕРСТВО  
В DIGITAL HUMANITIES:  
СТРАТЕГІЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ОПОРУ**

*N. Bedrina*

**DIGITAL DECOLONIZATION AND WOMEN'S LEADERSHIP  
IN DIGITAL HUMANITIES:  
STRATEGIES OF INTELLECTUAL RESISTANCE**

В умовах повномасштабного вторгнення збереження культурної спадщини виходить за межі фізичної консервації. Digital humanities стає інструментом «цифрової броні», що дозволяє не лише фіксувати об'єкти, а й повертати суб'єктність українській культурі в глобальному науковому просторі. Цифрова гуманітаристика працює на перетині культури та технологій, використовуючи оцифрування для дослідження, аналізу великих даних, збереження й репрезентації культурної спадщини.

Особливу роль у цьому відіграє жіночий активізм, який через роботу з даними кидає виклик імперським нарративам. У цьому контексті ми можемо розглядати оцифрування як акт радикальної турботи про українську ідентичність.

Жіноче лідерство в digital humanities також зумовлено можливостями працювати дистанційно та за кордоном, що дозволяє науковицям тримати інтелектуальний цифровий фронт.

Data Feminism як методологічна основа базується на принципах фемінізму даних (К. Д'Ігнаціо, Л. Кляйн), де дані розглядаються як прояв влади. Це зазначено у другому принципі фемінізму даних: «Киньте виклик владі». Фемінізм даних прагне кинути виклик нерівним структурам влади та працювати над досягненням справедливості.

У контексті деколонізації це означає критичний перегляд музейних реєстрів. «Невидима» праця жінок-науковиць перетворює цифрові дані на доказову базу для відновлення історичної справедливості. Це відображено у сьомому принципі: «Зробіть працю видимою». Робота в галузі data science, як і будь-яка праця у світі, є роботою багатьох рук. Фемінізм даних робить цю працю видимою, щоб її можна було визнати та оцінити.

Розглянемо практичні кейси цифрового спротиву:

1. Ініціатива SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) — це є приклад швидкого реагування, де понад 1500 міжнародних волонтерок та волонтерів, співпрацюють онлайн для оцифрування й збереження української культурної спадщини. З початку вторгнення SUCHO заархівувала понад 5000 вебсайтів та 50 ТБ даних українських культурних установ, щоб запобігти їх втраті доступу. Ці вебсайти варіюються від національних архівів до місцевих музеїв, від 3D-турів церквами до дитячих художніх центрів.

2. Деколонізація музейних атрибуцій: системна робота в соціальних мережах та реєстрах. Оксана Семенік, історикиня мистецтва і дослідниця, авторка акаунту Ukrainian Art History X (Twitter), Олександри Ковальчук, працівниці Одеського художнього музею та Маріам Найем, культурологиня добилися виправлення написів під картинами кількох провідних музеїв світу.

Так, Метрополітен-музей у США та Національна галерея в Лондоні перейменували «Російських танцівниць» Дега на «Українських танцівниць». Музей мистецтва Метрополітен у Нью-Йорку визнав Архіпа Куїнджі та Іллю Репіна українськими художниками. Бруклінський музей перейменував картину Репіна «Зимова сцена в Україні» відповідно до її справжнього місця створення. Ці ініціативи демонструють, як цифрова етикетка стає полем битви за ідентичність.

3. Технологічна фіксація: використання дронів та фотограмметрії для створення «цифрових 3D-двійників» пам'яток. Жінки тут виступають як операторки технологій, які дозволяють мобільну роботу в зонах обмеженого доступу. Це забезпечує точність відновлення об'єктів архітектури та монументальної скульптури у разі їх фізичного знищення та слугує юридичним доказом злочинів проти культури.

Таким чином, жіноче лідерство в Digital Humanities формує нову етику роботи з пам'яттю. Цифрова деколонізація — це не лише зміна підписів у музеях, а стратегічне переосмислення місця України у світовому культурному просторі. Завдяки технологіям ми перетворюємо вразливу спадщину на незнищенний код національної стійкості.

*П. Берест*

## **КУЛЬТУРНІ АРХЕТИПИ В МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ**

*P. Berest*

### **CULTURAL ARCHETYPES IN THE ART OF THE BOYCHUKISM MOVEMENT**

Дослідження присвячене аналізу наявності й проявленості українських культурних та міжкультурних архетипів у мистецьких творах художників-бойчукістів, які були репрезентовані на виставковому проєкті «Весна. Жіночі імена Бойчукізму», що відбувся в столичному «Українському Домі» (5 березня — 12 квітня 2026 р.)

На виставці забутих та репресованих, за часів радянської влади, імен видатних українських діячів мистецтва були представлені твори цілої плеяди учнів та послідовників одного з найбільш знаних і самобутніх творців українського культурного відродження першої третини ХХ ст., яке потім було перетворено більшовицькою владою на Розстріляне Відродження.

Зокрема, поціновувачі українського мистецтва могли ознайомитись з маловідомими творами художників: Катерини Антонович (1884–1975), Віри Бури-Мацапури (1900–1991), Жозефіни Діндо (1902–1953), Антоніни Іванової (1893–1972), Марії Котляревської (1902–1984), Ярослави Музики (1894–1973), Софії Налепінської-Бойчук (1884–1937), Харитини Омельченко (1900–1950), Оксани Павленко (1895–1991), Єлизавети Піскорської (1903–1978), Гаврила Пустовіта (1900–1947), Олександра Рубана (1900–1943), Олени Сахновської (1902–1958), Марії Трубецької (1897–1976), Ніни Федорової (1907–1993), Марії Юнак (1902–1977). Також представлено доробок вітчизняних митців більш пізнього періоду: Алли Горської (1929–1970), Опанаса Заливахи (1925–2007), Софії Караффи-Корбут (1924–1996), Ади Рибачук (1931–2010), Володимира Мельніченка (1932–2023) та ін.

У результаті представлених на виставці експонатів можна сформулювати висновок, що в низці творів усіх означених майстрів і майстринь у тій чи іншій мірі проявлені зображення сталих культурних архетипів. Це стосується як міжкультурних архетипів, що поширені в багатьох країнах світу, зокрема серед культур європейських народів, так і питомих українських національних архетипів.

Одним з найбільш поширених образів є зображення матері з дитиною. Цей прадавній, загальнолюдський символ Матері (Богоматері, Матері Роду) трапляється в багатьох творах перелічених вище українських митців. Наступним цікавим жіночим сюжетом є образ Мавки (в прив'язці до народних легенд та твору Лесі Українки, написаному на їх основі). Також слід згадати сюжети Русалки, Весни, Веснянки та ін.

Іншим фундаментальним, праміфічним архетипом є Дерево Життя. Як зазначають організатори виставки, твір «Під деревом» Я. Музики поєднує кілька глибоких сенсорних пластів національної свідомості. Тут можна відзначити й давньоукраїнське священне дерево з Священного Гаю, й сюжетну канву Адама і Єви в райському саду, й філософію Григорія Сковороди, у творах якого сад постає простором духовного самопізнання та символом гармонійної людської душі, й один з ключових мотивів власне школи Михайла Бойчука «Біля яблуні». Зображення Древа Життя можна прослідкувати також в творах Є. Піскорської, М. Юнак та інших митців бойчукістів.

Що стосується чоловічих архетипів, то на чільному місці в їх взірцях постає проявленість типажів Козака Мамає, Героя (Лицаря, Прометея), Кобзаря та Господаря (Землецентричність). Традицію їх змалювання та передання відповідних символів й сенсів, що глибоко вкорінені в культурі українського народного духу, продовжили й митці-шестидесятники, як-то А. Горська, О. Заливаха, С. Караффа-Корбут та інші талановиті представники вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст.

Окремими, не такими поширеними, як попередні, але доволі сильними образами постають архетипи історичних персонажів — козацьких отаманів та гетьманів (очільників боротьби за волю), княгині Анни Ярославни (образ жіночої суб'єктності та мудрості влади), Берегині (хранительки традицій, зберігачки національної пам'яті).

Спеціалізованих культурологічних і мистецтвознавчих досліджень заслуговують зображення тварин (коней, вовків, міфічних істот) та різноманітні рослинні орнаменти у творах українських митців, що безумовно також мають свою символіку й зашифровані в них змістовні, в тому числі й архетипні, повідомлення майбутнім поколінням. Одним з таких культурних артефактів є ліногравюра Я. Музики «Орел» зі серії «Символи Григорія Сковороди», на котрій зображено птаха, який шугає згори вниз й за своєю іконографією дуже нагадує контури національного українського герба — Тризуба, що доволі часто образно трансформується саме в подібні малюнки сокола, орла, шуліки тощо.

Таким чином, ці проаналізовані й інші наявні у творах українців митців-бойчуків (та діячів інших шкіл, напрямків, періодів) культурні архетипи потребують подальшого філософського, культурологічного, мистецтвознавчого студіювання, що безумовно додасть ваги як українській гуманітарній науці, так й українському мистецтву на світовій арені. Адже на прикладі провідних успішних країн світу ми можемо помітити, що усвідомлене, цілеспрямоване, професійно й якісно подане в кінематографі, літературі, мистецтві, соціальних медіа, інших видах інформаційного впливу забезпечення ретрансляції потрібних образів, символів, цінностей дозволяє не лише доносити до громадськості необхідні наративи, а й формувати вектор розвитку та конструювати майбутнє цілих спільнот, народів, держав.

*І. С. Пуцята*

### **ДИНАМІКА ЗМІНИ ТЕМ І АКЦЕНТІВ У ТЕЛЕМАРАФОНІ «ЄДИНІ НОВИНИ» ПРОТЯГОМ РІЗНИХ ФАЗ ВІЙНИ**

*I. Putsiata*

### **DYNAMICS OF CHANGES IN THEMES AND FOCUSES IN THE "UNITED NEWS" TELETHON DURING DIFFERENT PHASES OF THE WAR**

Повномасштабне вторгнення Російської Федерації в Україну у 2022 р. спричинило глибоку трансформацію національного інформаційного простору, в межах якого особливу роль почав відігравати телемарафон «Єдині новини» як централізований інструмент кризової комунікації. Його створення стало відповіддю держави та медіаспільноти на безпрецедентні виклики воєнного часу, пов'язані з необхідністю оперативного інформування населення, протидії дезінформації, підтримки соціальної стабільності.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що інформаційний вимір сучасних воєн набуває дедалі більшого стратегічного значення: медіа стають активним інструментом формування суспільної реальності. Телемарафон функціонує як засіб стратегічних комунікацій, що поєднує журналістські стандарти, державну комунікаційну політику та елементи психологічної підтримки населення. Відповідно до концепцій масових комунікацій, інформаційний порядок денний визначає домінуючі суспільні смисли, тому зміна тематичних акцентів у телемарафоні «Єдині новини» відображає зміну пріоритетів держави та суспільства на різних етапах війни.

Метою дослідження є аналіз трансформації тематичних напрямів та інформаційних акцентів телемарафону. Для досягнення поставленої мети передбачено визначення ключових етапів інформаційного супроводу війни, дослідження структури новинного контенту, встановлення закономірностей зміни домінантних тем та аналіз взаємозв'язку між військово-політичними подіями й характером медійної подачі інформації. Такий підхід дозволяє розглядати телемарафон «Єдині новини» як динамічну систему державної та суспільної комунікації, що постійно адаптується до змін безпекового середовища.

Аналіз початкової фази повномасштабної війни засвідчив домінування тем оперативної безпеки, оборони столиці, евакуації населення й організації громадянського спротиву. Інформаційні повідомлення характеризувалися високим рівнем емоційної насиченості та мобілізаційної риторики, що відповідало потребам суспільства у швидкому отриманні життєвоважливої інформації. У цей період телемарафон функціонував як централізована інформаційна платформа кризової комунікації, що забезпечує безперервне мовлення та координацію інформаційної політики кількох національних телеканалів.

Водночас він виконував функцію консолідації нації, формуючи спільний інформаційний простір та знижуючи рівень панічних настроїв серед населення. У подальшій фазі стабілізації фронту відбулося поступове зміщення інформаційних акцентів у напрямі міжнародної підтримки України, дипломатичних переговорів, санкційної політики та військової допомоги партнерів. Телемарафон «Єдині новини» почав виконувати пояснювальну функцію, сприяючи інтерпретації складних геополітичних процесів для масової аудиторії. Це свідчить про перехід від інформаційного реагування до стратегічного формування суспільного розуміння міжнародної ситуації.

Наступний етап розвитку телемарафону характеризувався зростанням уваги до економічної проблематики, функціонування енергетичної системи, відновлення інфраструктури та адаптації держави до тривалої війни. Інформаційний дискурс поступово набував рис довгострокового планування, що відображало зміну суспільних очікувань — від швидкої перемоги до усвідомлення необхідності тривалого протистояння.

Особливою тенденцією стало розширення соціально-гуманітарної тематики, пов'язаної з психологічною підтримкою населення, інтеграцією внутрішньо переміщених осіб і прикладами індивідуальної та колективної стійкості. Подібні інформаційні практики відповідають культурологічним підходам до медіа як інструменту формування соціальної солідарності та підтримки національної ідентичності в умовах кризи. Значних змін зазнала структура експертного середовища телемарафону «Єдині новини». Якщо на початковому етапі домінували

військові аналітики, то згодом зросла роль економістів, міжнародників, енергетичних експертів і психологів. Це свідчить про розширення тематичного спектра суспільного дискурсу та поступову нормалізацію інформаційного порядку денного навіть у воєнних умовах.

Важливою характеристикою телемарафону стала його трансформація в платформу стратегічних державних комунікацій. Інформаційна взаємодія між владою та громадянами набувала системного характеру, що сприяло підвищенню довіри до офіційних джерел інформації та зменшенню впливу ворожих інформаційних операцій.

Результати контент-аналізу демонструють суттєву зміну тематичних пріоритетів телемарафону залежно від етапу війни. У межах дослідження було проаналізовано 420 новинних сюжетів та інформаційних включень, відібраних із ефірів телемарафону «Єдині новини» за три періоди війни. У початковій фазі вторгнення (лютий–квітень 2022 р.) тематика безпеки та бойових дій становила 61% усіх матеріалів, тоді як повідомлення про міжнародну підтримку склали 13%, а соціально-гуманітарні теми — 9%. У другій фазі війни (травень 2022 — грудень 2023 р.) частка матеріалів про міжнародну допомогу зросла до 28%, тоді як суто військові новини зменшилися до 49%. На третьому етапі (2024–2025 рр.) зафіксовано помітне зростання тем економічної стабілізації (15%) та відновлення інфраструктури (12%) — 27% контенту, що майже втричі перевищує показник початкового періоду.

Виявлена динаміка тематичних змін у телемарафоні потребує осмислення в ширшому контексті сучасних наукових досліджень інформаційного мовлення в умовах війни.

Водночас у наукових роботах основна увага приділялася проблемам медіацентралізації та впливу державних комунікацій на інформаційний простір. На відміну від цих досліджень, у даній роботі застосовано фазовий підхід, який передбачає аналіз трансформації тематичної структури телемарафону відповідно до етапів війни, що дозволяє простежити не лише структуру контенту, а й динаміку зміни інформаційних пріоритетів у часі.

Отримані результати підтверджують, що тематична структура інформаційного мовлення безпосередньо корелює з етапами війни та рівнем загроз національній безпеці. Таким чином, медіапростір виступає не лише відображенням подій, а й активним чинником управління суспільними настроями та поведінковими моделями населення. Практична значущість дослідження полягає в можливості використання його результатів для вдосконалення стратегічних комунікацій держави, планування кризового мовлення та підготовки журналістів до роботи в умовах воєнних конфліктів. Висновки можуть бути застосовані в діяльності органів публічної влади, медіаменеджерів та аналітичних центрів.

*Л. Бутко, С. Федоренко*

## **МОВА СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ ТРАНЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ У ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

*L. Butko, S. Fedorenko*

### **SOCIAL MEDIA LANGUAGE AS A TOOL FOR RETRANSMISSION OF CULTURAL VALUES IN THE DIGITAL SOCIETY**

У XXI ст. соціальні медіа стали важливим середовищем комунікації, що суттєво впливає на розвиток мови та трансформацію культурних практик. Платформи, на кшталт соціальних мереж, блогів і месенджерів, створюють новий тип цифрового дискурсу, в якому поєднуються текстові, візуальні та символічні елементи. У цьому контексті мова соціальних медіа виступає не лише засобом передачі інформації, а й інструментом поширення культурних норм, цінностей і соціальної ідентичності.

Соціальні медіа створюють новий комунікативний простір, у якому користувачі не лише споживають інформацію, а й активно продукують контент, що відображає їхні культурні установки, світогляд і соціальні цінності, впливаючи на мовні практики та формуючи культурні норми в сучасному суспільстві.

Сучасні цифрові платформи значно трансформували традиційні моделі комунікації. На відміну від класичних медіа, соціальні мережі забезпечують інтерактивність, швидкість поширення інформації та глобальну аудиторію. Це сприяє формуванню нових мовних практик, які характеризуються динамічністю, гібридністю та мультимодальністю.

Розвиток соціальних медіа призвів до появи нових мовних форм, як-от: інтернет-сленг, скорочення, хештеги, меми та емодзі, які активно використовуються користувачами для вираження емоцій, позицій. Такі елементи формують специфічну систему цифрового спілкування, що відрізняється від традиційної письмової мови.

Однією з ключових характеристик мови соціальних медіа є її неформальність і адаптивність. Користувачі часто експериментують з мовними формами, створюють нові слова та трансформують існуючі мовні норми. Ці процеси сприяють формуванню нових комунікативних стратегій, які відображають культурні тенденції сучасного суспільства.

Крім того, соціальні медіа функціонують як платформа для глобальної культурної взаємодії. Завдяки цьому користувачі з різних країн мають можливість обмінюватися культурними символами, традиціями та цінностями. Такий процес сприяє формуванню глобальної цифрової культури, у якій локальні культурні особливості поєднуються з глобальними тенденціями.

Мова соціальних медіа відіграє важливу роль у передачі культурних цінностей та соціальних норм. Через пости, коментарі, хештеги та візуальні елементи користувачі виражають своє ставлення до різних соціальних явищ, політичних подій або культурних традицій.

Дослідження міжкультурної комунікації показують, що соціальні медіа створюють умови для активного обміну культурними ідеями та досвідом між представниками різних культурних спільнот. У цьому контексті мова соціальних медіа є інструментом культурної взаємодії та взаєморозуміння.

Одним із прикладів такого процесу є використання культурно-маркованої лексики та символів у цифрових повідомленнях. Наприклад, користувачі часто використовують слова, пов'язані з національними традиціями, святами або

культурними практиками. Такі мовні елементи виконують функцію культурної репрезентації та допомагають підтримувати культурну ідентичність у глобалізованому інформаційному середовищі.

Крім того, соціальні медіа сприяють поширенню культурних трендів, які швидко поширюються серед користувачів завдяки механізмам вірусного контенту. Меми, хештеги та популярні фрази можуть швидко стати частиною масової культури та впливати на мовні практики мільйонів людей.

Дослідження мовних практик у соціальних мережах демонструють, що поєднання різних мов у межах одного повідомлення може слугувати способом вираження культурної ідентичності та демонстрації приналежності до певної спільноти. Наприклад, користувачі можуть поєднувати глобальні мови, такі як англійська, з локальними мовами або діалектами.

Крім того, мова соціальних медіа дозволяє репрезентувати різні соціальні ролі та культурні позиції. Через мовні вибори користувачі можуть демонструвати свою політичну позицію, соціальні цінності або культурні уподобання. У цьому контексті цифрова комунікація стає інструментом конструювання соціальної реальності.

Слід також зазначити, що соціальні медіа створюють нові можливості для представлення культурних груп, які раніше були недостатньо представлені в традиційних медіа. Онлайн-платформи дозволяють різним спільнотам поширювати свої культурні наративи та формувати власний інформаційний простір.

Мультиmodalна комунікація також сприяє формуванню нових культурних кодів. У цифровому середовищі значення повідомлення часто формується не лише текстом, а й візуальними елементами, які доповнюють або модифікують його зміст.

Соціальні медіа не лише відображають культурні цінності, а й активно впливають на їхнє формування. У цифровому середовищі мовні інновації поширюються значно швидше, ніж у традиційних формах комунікації.

Онлайн-платформи стимулюють розвиток нових мовних форм і комунікативних стратегій, які згодом можуть впливати на повсякденну мовну практику користувачів. Таким чином, мова соціальних медіа стає важливим фактором еволюції сучасної мови. Водночас ці процеси можуть викликати дискусії щодо збереження мовних норм та культурної автентичності. Деякі дослідники вважають, що надмірна неформальність і глобалізація цифрового дискурсу можуть призводити до уніфікації культурних практик. Проте інші наголошують, що соціальні медіа, навпаки — сприяють культурному різноманіттю та відкривають нові можливості для міжкультурного діалогу.

Отже, мова соціальних медіа є важливим інструментом трансляції культурних цінностей у сучасному цифровому суспільстві. Вона відображає соціальні процеси, культурні норми та ідентичності користувачів, а також сприяє поширенню культурних ідей у глобальному інформаційному просторі.

Соціальні медіа формують новий тип цифрового дискурсу, який характеризується мультиmodalністю, гібридністю та високою динамічністю. Мова соціальних медіа не лише відображає культурні тенденції, а й активно впливає на формування нових культурних практик.

Таким чином, дослідження мови соціальних медіа є важливим напрямом сучасних медіадосліджень, оскільки дозволяє глибше зрозуміти взаємозв'язок між мовою, культурою та цифровими технологіями в сучасному суспільстві.

*І. Парфенюк*

**ПЛАТФОРМА THREADS ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ БРЕНДІВ  
(НА ПРИКЛАДІ АТ «УКРПОШТА» І ТОВ «НОВА ПОШТА»)**

*I. Parfeniuk*

**THREADS PLATFORM AS A COMMUNICATION TOOL FOR UKRAINIAN BRANDS  
(A CASE STUDY OF JSC “UKRPOSHTA” AND LLC “NOVA POSHTA”)**

Завдяки швидким темпам розвитку технічної й інформаційної сфери суспільства сучасні цифрові комунікаційні майданчики зазнають постійних модифікацій та змін. Звичайно, такі трансформації стосуються багатьох аспектів, але серед основних можна виокремити здатність швидко поширювати інформацію, таргетувати цільову аудиторію відповідно до її запитів й інтересів, щоб утримувати увагу і максимально персоналізувати комунікацію. З огляду на це, соціальні мережі постійно вдосконалюють алгоритми, упроваджують технології штучного інтелекту (ШІ), додають новий функціонал та можливості. Таким чином, зокрема, діяла американська компанія “Meta Platforms”, яка крім постійних удосконалень своїх соціальних мереж та месенджерів, вирішила створити нову, але тісно пов’язану вже з наявною платформою — Instagram. Так виникла соціальна мережа — “Threads”.

Нову платформу сучасні науковці та практики часто розглядають у контексті прагнення Meta Platforms конкурувати з соцмережею “X”. З огляду на це, є ряд досліджень, що спрямовані на порівняння цих соціальних мереж. Проте доволі мало налічується наукових розвідок про Threads як про сучасний інструмент комунікацій, що активно використовується багатьма організаціями, зокрема українськими компаніями, серед яких для нашого дослідження ми обрали ключових гравців у сфері надання поштових послуг в Україні — АТ «Укрпошта» і ТОВ «НОВА ПОШТА».

Мета наукових тез — розглянути соцмережу “Threads” як інструмент комунікації українських брендів на прикладі комунікаційних практик на платформі АТ «Укрпошта» і ТОВ «НОВА ПОШТА». Відповідно до мети дослідження, окреслено такі завдання:

- 1) Визначити особливості та комунікаційний функціонал Threads;
- 2) Провести контент-аналіз дописів акаунтів АТ «Укрпошта» і ТОВ «НОВА ПОШТА» на платформі, що досліджується;
- 3) Порівняти комунікаційні підходи поштових компаній у Threads.

Запуск Threads відбувся 5 липня 2023 р. За перший тиждень роботи в ній зареєструвалося понад 100 млн користувачів.

Унікальністю цієї платформи є її тісний зв’язок з Instagram, що є обов’язковою умовою реєстрації в Threads. Сервіс дозволяє долучитися до своїх підписників з Instagram, що уже є в Threads. Така особливість — значний рушій стрімкого зростання кількості підписників.

Threads є мікроблогінговою платформою, функціонал якої дозволяє поширювати короткі тексти, відео, зображення і посилання, також ставити вподобання, коментувати, репостити і цитувати публікації інших користувачів. У зв’язку з цим, надзвичайно важливим аспектом розгляду платформи як інструменту комунікації брендів є їхня контентна стратегія.

Для контент-аналізу дописів АТ «Укрпошта» і ТОВ «НОВА ПОШТА» в Threads аналізувалися публікації, розміщені на офіційних сторінках компаній за період

з 1 січня по 28 лютого 2026 р. Сам аналіз здійснювався 1 березня 2026 р, тому всі наведені показники актуальні на цю дату, адже більшість із них динамічні та зазнають змін.

ТОВ «НОВА ПОШТА» на час дослідження та за звітний період має такі кількісні показники: підписників — 98682 (197590 в Instagram), дописів — 45, середня кількість уподобань — 1134,3, середня кількість коментарів — 73,3, середня кількість репостів — 3,1, середня кількість згадок — 16,4.

АТ «Укрпошта»: підписників — 34802 (48934 в Instagram), дописів — 11, середня кількість уподобань — 4748,9, середня кількість коментарів — 227, середня кількість репостів — 10,7, середня кількість згадок — 202,4.

Аналіз контенту сторінок брендів засвідчив основні тенденції їх комунікаційних практик. Дописи ТОВ «НОВА ПОШТА» часто мають діалоговий та гумористичний характер, водночас містять інформацію про сервісні оновлення й інфраструктуру. Соціальна відповідальність реалізовується завдяки публікаціям про збори й меморіальні дати. Бренд активно відстежує трендові теми, які активно використовує у своїй контент-стратегії.

Дописи АТ «Укрпошта» поєднують гумористичну тональність з соціальною чутливістю та відповідальністю. Інформація про те, як компанія піклується про тварин під час великих морозів поєднується з ситуативним гумором на межі конкурентного тролінгу (фото поштоводу Укрпошти біля входу Нової пошти). Бренд так само, як і попередній, активно відслідковує трендові теми, що сприяє створенню вірусного контенту.

На основі зібраних кількісних та якісних показників можна здійснити порівняльний аналіз комунікаційних підходів брендів у Threads. ТОВ «НОВА ПОШТА» має більше підписників, проте рівень переведення їх з Instagram в АТ «Укрпошта» значно вищий. Наявність вірусного контенту, активна робота з популярними темами, соціальна відповідальність притаманна обом брендам, але показники взаємодії з аудиторією також вищі в АТ «Укрпошта». ТОВ «НОВА ПОШТА» генерує більше контенту, серед якого переважають діалогові, інформаційні та промоційні дописи, меншою мірою — сервісні, репутаційні, соціальної відповідальності та антикризові. АТ «Укрпошта» надає перевагу інформаційним, діалоговим, промоційним, репутаційним та дописам соціальної відповідальності, меншою мірою — сервісним повідомленням.

Загалом обидві компанії активно використовують Threads, що свідчить про увагу до платформи як до важливого інструменту комунікації, а не як допоміжного засобу.

Таким чином, на сьогодні Threads є повноцінним засобом комунікації українських брендів. Функціонал платформи дозволяє взаємодіяти з цільовою аудиторією, позиціонувати нові продукти і послуги, працювати з іміджем та репутацією. Зазвичай Threads не розглядається як альтернативний канал на протигагу іншим, платформа займає свою особливу нішу в загальній системі комунікацій українських брендів.

*В. Рибаченко*

## **ПАРАДОКСИ МЕДІАІМІДЖУ ОСОБИСТОСТІ В СОЦМЕРЕЖІ FACEBOOK**

*V. Rybachenko*

### **PARADOXES OF PERSONAL MEDIA IMAGE IN FACEBOOK**

Проблема іміджу особистості досліджується багатьма вітчизняними і зарубіжними вченими. Існують різні визначення іміджу. У даній роботі ми виходимо з авторського розуміння іміджу як образу, що виникає, формується, трансформується і, можливо, деградує чи гине в просторі взаємодії між суб'єктом і цільовими аудиторіями його сприйняття та інтерпретації.

Специфіка медіаіміджу полягає в тому, що він формується не в результаті взаємодії суб'єкта з цільовими аудиторіями в соціальній реальності, а в медіасфері, зокрема і у Facebook, де суб'єкт вибудовує власну цифрову ідентичність, яка може відрізнитися (іноді значно) від його реальної ідентичності, і в цьому полягає парадокс його медіаіміджу — він далеко не завжди відповідний реальному суб'єкту.

Активність користувача в мережі свідомо чи несвідомо орієнтована на успіх, маркерами якого є рівень схвалення і підтримки через лайки та масштаб охоплення аудиторії. Однак реальність існування особистості в соцмережі, її популярність, цифровий статус, а відтак і медіаімідж не завжди підкоряються абстрактній логіці.

Логічно передбачити, що такі людські чесноти, як розум, культура, у тому числі культура спілкування, рівень фаховості, духовно-психологічна розвиненість, глибина та інші прекрасні особистісні якості, мають забезпечити суб'єкту в соцмережі високий статус і яскравий медіаімідж. Але насправді ми бачимо парадоксальні результати мережевої взаємодії, у результаті яких зірками та лідерами думок на платформах, зокрема і на Facebook, далеко не завжди стають потужні особистості, медіаімідж яких у мережі парадоксально не відповідає їх солідному поважному особистісному іміджу в соціумі. Гіпотетично можна означити декілька причин такої парадоксальності:

1. Для успіху в соцмережі важливим є комунікативний потенціал особистості, який реалізується в постійному бажанні активно спілкуватися, бути гнучким, налаштованим на діалог, уміти вправно дискутувати, у тому числі з конфліктними опонентами, миттєво і вдало реагувати на активність інших користувачів, не втомлюватися від тривалого спілкування. Проте особи з розвиненим інтелектуально-фаховим потенціалом не завжди обдаровані комунікативно, особливо в тому форматі спілкування, який притаманний мережі, зокрема і Facebook.

2. Важливе уміння знайти баланс між власною потребою презентуватися чи висловитися і розумінням очікувань своєї аудиторії. Суб'єктивна впевненість користувача полягає в тому, що він пропонує аудиторії цікавий і потрібний контент, який не завжди корелює з її справжніми інтересами, принаймні на даний момент, що погіршує сприйняття та породжує смислову «глухоту» — автора «не чують». Крім того, для різних цільових аудиторій є свої критерії контенту. Тут слід зазначити, що деякі користувачі постануть контент «для всіх», сподіваючись на успіх і орієнтуючись на широке охоплення, замість того, щоб поглиблювати та урізноманітнювати контент, цікавий саме їхній цільовій аудиторії. Зловживання серйозними лонгрідами також надмірно усерйознюють медіаімідж автора, що вітається його нечисельними фанами, але може відштовхнути ширшу аудиторію.

3. Успіх залежить від уміння суб'єкта вдало позиціювати себе, тонко відчувати інтереси і потреби інших користувачів, а відтак знайти правильний тон у спілкуванні з аудиторією, яка у відповідь вдячно реагує лайками, коментарями, перепостами. Так один із авторитетних вітчизняних істориків вдало одягнув на себе маску сільського простака і в цьому форматі став зіркою Facebook: постить не лише цікаві аналітичні дописи «від діда», а й з гумором публікує експрес-замальовки сільського життя, кожна з яких збирає сотні і тисячі (!) лайків, про що не можуть мріяти багато високофахових користувачів. Чотири книги цього історика, написані в такому ж тоні, миттєво розлетілися, і це парадоксально лише на перший погляд. Він переніс свій апробований фейсбучний стиль і тон спілкування в ґрунтовні історичні видання, подавши їх у форматі довірливої з гумором розмови зі своєю аудиторією, що і посилило успіх цих книг. Водночас дописи і навіть серйозні роботи інших користувачів часто мають набагато меншу підтримку. Це пояснюється тим, що ці автори — фахові, глибокі, серйозні, але вони не зуміли повною мірою налагодити контакт з аудиторією, а створюють контент у форматі монологу.

4. Медіаімідж «зірок» соцмережі зумовлюється також і розумінням ними алгоритмів даної мережі, зокрема і Facebook. Уміло використовуючи налаштування алгоритмів, зокрема і тих, що очікують високоемоційних, гострих, навіть агресивних постів, заяв, коментів, майстри «хайпу» досягають впізнаваності, зіркового статусу, залишаючи позаду себе серйозних фахових особистостей, котрі соромляться використовувати таку вербальну поведінку, унаслідок чого мають скромний медіаімідж та небагатох прибічників у невеликій «бульбашці».

5. Формуючи свій візуальний імідж, деякі користувачі припускаються, принаймні, трьох помилок: а) публікують вкрай мало світлин, у тому числі персональних, сімейних, подієвих; б) публікують надмірно багато їх, чим можуть викликати роздратування аудиторії; в) оприлюднюють такі світлини, які не відповідають настрою моменту, навіть викликають протест і гнів аудиторії. Наприклад, після чергових трагічних подій (нічних бомбардувань, руйнувань, поранень і смертей співвітчизників, у тому числі дітей) дехто вже з ранку виставляє «фоточки» свого безтурботного життя чи відпочинку або малоцікаві рісли чи відео. Сміслова і моральна «глухота» в цьому випадку вже є у тих, хто постить фото- і відеоконтент, сподіваючись на покращення свого медіаіміджу, а отримує його погіршення від дуже чутливої аудиторії.

6. Поведінково-діяльнісний аспект медіаіміджу приносить успіх у тому випадку, якщо в постах, світлинах чи відеоматеріалах автор відображає свою соціально корисну чи творчо плідну роботу, діяльність, а у поведінці, у тому числі вербальній, дотримує загальнолюдських чи прийнятних для даного соціуму норм. Деякі користувачі намагаються популяризувати свій медіаімідж за принципом «від супротивного»: використовуючи гострі вирази, звинувачення, образи, лайку, демонструючи зухвалість, панібратство, амікошонство, підкреслене нехтування авторитетами. Декому це вдається, але в більшості таких фейсбучних хуліганів медіаімідж трансформується в гірший бік, а то і гине, набуваючи рис неприйнятної одозності.

7. Успіх в мережі значною мірою залежить від того, які цінності, принципи, цілі, погляди, переконання — у тому числі і політичні — транслює користувач. В умовах повномасштабної війни і вкрай напруженої політичної ситуації медіаімідж публічних осіб, у тому числі користувачів мережі, особливо «зіркових», стає чорно-

білим, коли певна особа для однієї аудиторії є позитивною, а для іншої — вкрай негативною і навпаки. Герой одних стає ворогом інших.

Висновок: медіаімідж особистості існує в просторі взаємодії між нею як автором мережевого контенту і різними цільовими аудиторіями сприйняття та інтерпретації в постійній взаємодії, трансформації і мінливості. Існуючи як цифрова ідентичність, він може поступово розвиватись, стабілізуватись або деградувати. За певних умов він може миттєво злетіти до рівня героїчного чи безславно загинути, як це сталося з медіаіміджем Надії Савченко, або ж безбарвно існувати в сірому спектрі мережі, незважаючи на зусилля автора значно його покращити.

Покращенню медіаіміджу сприятиме, на наш погляд, розуміння вищенаведеними та іншими парадоксами його формування.

*В. Мірошніченко*

### **ПРОПАГАНДА, ІДЕОЛОГІЯ, СВІТОГЛЯД: ТЕОРЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ І ЧАС ВІЙНИ<sup>1</sup>**

*V. Miroschnychenko*

### **PROPAGANDA, IDEOLOGY, WELTANSCHAUUNG: THEORETICAL CONTEXTS AND WARTIME**

У своєму спільному есеї “Le mythe nazi” Філіп Лаку-Лабарт і Жан-Люк Нансі, покладаючись і до певної міри, розвиваючи думки Ганни Арендт, концентрують увагу на дослідженні ідеології як тотально здійснюваної логіці ідеї, тобто ідеологія позиціонує себе такою, що пропонує «політичне пояснення світу» (пояснення історії), відштовхуючись від одного концепту. Таким концептом можуть бути раса, клас, нація, партія. Пояснення світу або, як його ще називають французькі філософи, використовуючи німецький термін “Weltanschauung”, — світогляд, завжди розуміє себе саме як тотальне. Іншими словами, вибудовувана ідеологія як концентрована логіка одного концепту, що монополізує право на тлумачення світу (вона і є тим єдино правильним світом, інші світи мусять або підкоритися, або зникнути), не допускає у своїй структурі лагун, порожнин, різночитань. Її монополія не обговорюється, не дискутується, а приймається мов певний модус віри, як сформована на цих принципах реальність. Тотальність світогляду і світогляд як тотальність, всеохопність або ж «політичне пояснення світу» — це контроль і нагляд над (а також продукування) минулим, майбутнім і теперішнім та ігнорування (цензурування) всього того, що не вписується в цю логіку.

Далі Лаку-Лабарт і Нансі ставлять питання про взаємозв'язки ідеології (тотальний світогляд) з думками Арендт про «тотальне панування», з поняттям «тотальна Держава» Карла Шмітта (Державою-Суб'єктом, де подібна логіка ідеї або логіка суб'єкта є логікою Терору, сама ідеологія в такій ситуації виступає в ролі ідеології суб'єкта). Тоталітарна-тотальна ідеологія (чи може ідеологія бути не тоталітарною-тотальною?), на деяких рівнях стає (не ототожнюючись) своєрідним міфом, для якого важливою є тема ідентичності, ба більше, він — «апарат ідентифікації». Тож Держава-Суб'єкт (разом з ідеологією) втілює міф і перебуває в

---

1 Текст підготовлено в межах проекту “Ideology and Public Opinion in Ukrainian Military Essay Writing” за підтримки Center for Interdisciplinary Ukrainian Studies – Think Space Ukraine (TSU), University of Regensburg (UR).

напрузі з логосом. Міф тримається на вірі і на фігурі-втіленні (нація, раса тощо), він допомагає вирішити проблему кризи ідентичності.

У дещо схожому ключі, фокусуєчись на пропаганді, працював Жак Еллюль. Він виділяв, зокрема, зовнішні і внутрішні її ознаки. До зовнішніх ознак відносяться тотальність, безперервність-тривалість, організованість і ортопраксія, а до внутрішніх — те, що стосується психологічного (наявні в суспільстві міфи, стереотипи, упередження, страхи тощо; вона мусить акцентуватись на актуальному й використовувати раціональне задля створення, поширення і підживлення ірраціонального). Наприклад, російська пропаганда активувала міфологеми про «історичну єдність» і «загрозу Заходу», вона надає своєму населенню необхідний матеріал для «морального виправдання» агресії («захист традиційних цінностей», «денацифікація»), а те, що не вписується в нього, оголошується «ворожою провокацією». Пропаганда рф є тотальною, вона покриває всі канали і засоби інформації, вона — невід’ємна частина культури (соціальні мережі, медіа, освіта, спорт, література, наука, простір повсякденного тощо). Не залишається осторонь і ортопраксія: людина може мати претензії до держави, але вона діє як потрібно режиму — мобілізується, допомагає армії, працює на оборонних підприємствах, поширює наративи. Безперервність і тривалість пропаганди задіюється, аби людина, котра звикла перебувати в тотальності «перемоги» і «загрози» не почала відчувати тривогу і внутрішні розлади у випадку, коли наративність припиниться (напруження слід підтримувати, а бажано підвищувати). Людина не має сприймати пропаганду як щось нав’язане, як диктат. Для неї пропаганда діє на рівні докси, як щось само-очевидне, ба більше — як те, що властиве цій людині і воно не потребує доказів і аргументації. Звичайно, пропаганда впливає на світогляд, на його формування, деформує — на рівні індивіду та мас, і закріплює ідентичність.

Тези Лаку-Лабарта, Нансі і Еллюля можуть слугувати і для дослідження ідеології, міфу та пропаганди в українському контексті. Бути (з-поміж інших) критичною базою для деконструкції сучасних світоглядних позицій, доксологом та ідеологом, що проявились під час війни в різних полях (за П’єром Бурдьє): література, влада, наука, релігія, мистецтво та ін.

*В. Балабушка, В. Яремченко*

## **ТРАДИЦІОНАЛІЗМ ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФАКТОР СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*V. Balabushka, V. Yaremchenko*

## **TRADITIONALISM AS A SOCIO-CULTURAL FACTOR IN CONTEMPORARY RESEARCH**

Актуальність виступу зумовлена дослідженням дисертації на здобуття ступеня доктора філософії (спеціальність 034 «Культурологія») В. Балабушки на тему «Трансформація соціально-культурних традицій населення Чернігово-Сіверщини», науковий керівник — В. Яремченко. Теоретичним підґрунтям роботи став другий розділ дослідження — «Соціально-культурна традиція: етимологія та динаміка традиціоналізму». Етимологію та динаміку висвітлено в попередніх статтях В. Балабушки у співавторстві з В. Яремченко «Деякі аспекти досліджень поняття “традиція” в структурі соціально-культурної сфери» у фаховому виданні «Культура України», Харківська державна академія культури та «Динаміка теоретичних

обґрунтувань поняття «традиція» та її класифікація» у журналі “Baltic Journal of Legal and Social Sciences” Рига, Латвія (В. Балабушка).

На основі вказаного доробку було проведено науково-методологічний аналіз евристики шляхом сієнтичного, порівняльного, критичного та ін. методів аналізу: виконано структурування та узагальнювання синергії європейських досліджень, розгортання динаміки формування наукового обґрунтування соціально-культурної галузі в складі філософських наук європейського стандарту: від первісного греко-римського поняття змісту терміну «традиція» до сучасного розвитку самостійного напрямку філософського світогляду «традиціоналізму».

Актуальність обраної теми підтверджується значною кількістю сучасної європейської історіографії, в тому числі національної, зокрема Ю. Єрбмін «Традиція та культура в дискурсі інтегрального традиціоналізму: співвідношення понять», Н. Волвенко «Культурна традиція в історії: філософський вимір», Ю. Ковтун «Класичний і неklasичний традиціоналізм: практика інтерпретації», Г. Малкіна в співавторстві з А. Пастуховим «Методологічні основи політичної теорії традиціоналізму у вченні Р. Генона» та ін.

Усі автори, на наш погляд, традиційно ґрунтують дослідження навколо світоглядної культурологічної концепції циклічності збереження культурних надбань і цінностей, підкреслюючи об'єктивне вічне повторення їх у трансформаційних процесах розквіту та занепаду культур, цивілізаційних процесів народів і націй. Таким чином, підтверджуючи їх історичну цінність у сучасному розумінні ролі і значення традицій, визначаючи процес як «інтегральний традиціоналізм», що, на їх та на нашу думку, об'єднує всі духовно-етичні, естетичні цінності у всіх сферах життя та побуту, створили фундамент побудови і розбудови націй, державності.

Цю тенденцію підтверджують уже збережені традиції давніх форм життя українського народу, віддзеркалені в наукових та довідниково-енциклопедичних виданнях. Зокрема, кандидатка філософських наук, доцентка Н. Волвенко пов'язувала цей процес з метафізичними знаннями, які в процесі еволюції трансформуються, соціалізуються як базові, перетворюючи старі норми і правила співжиття суспільства в сучасні наявні інтегруючи.

Науковий діалог навколо поняття змісту понять «традиціоналізм», «інтегральний традиціоналізм» було закладено французьким філософом Рене Геноном ще на початку ХХ ст., працями «Нариси про традицію та метафізику», «Криза сучасного світу», «Схід і захід» та ін. У них започатковано значення «традиції» як головної складової всього філософського мислення, підтверджено етимологію греко-римського поняття як сукупність знань, що передаються з покоління в покоління.

У цьому руслі розгортання дискурсу філософської теорії традиціоналізму слід згадати круглий стіл, присвячений засновнику обґрунтування еволюції наукової теорії «Традиція і традиціоналізм» та ювілейній даті 125-річчю дня народження мислителя Р. Генона (11 листопада 2011 року, м. Донецьк). Авторський колектив доповідей присвячених динаміці становлення розвитку традицій, переконливий, зокрема назви секцій утворюють: секція 1. Світоглядні і соціально-філософські аспекти традиціоналізму; секція 2. Традиційні форми — способи існування традиції в світі. Серед учасників виокремлюється доповідь С. Вишинського «Інтегральний традиціоналізм і проблема самокритики модерну». У ній автор провів порівняльний аналіз зіставлення ролі традиції старого світу та критичного методу аналізу новітнього модерну на основі глибокого аналізу праць Рене Генона, Ананда Кумарасвами, Юліуса Еволи, Юргена Габермаса.

Ця тема отримала логічне завершення у дисертаційному дослідженні «Онтологічні виміри інтегрального традиціоналізму», захищена в Інституті філософії ім. Г. Сковороди Національної академії наук України (25 жовтня 2013 р.). Саме в ній були розглянуті онтологічні теорії шкіл, що вивчали першооснови буття, сутність структури світу та загальні закономірності всього існуючого, з одного боку, та метафізичні істини ширших понять цих процесів у подоланні різноманітних дискусійних систем аргументацій на заявлені процеси сучасних криз наукового світогляду.

Також вагомим є внесок кандидата філософських наук, доктора культурології, професора А. Щедрина, чия доповідь «Традиціоналізм Рене Генона як світоглядна парадигма актуальної міфотворчості» згодом трансформувалася у статтю «Традиціоналізм Рене Генона як світоглядна парадигма: (релігієзнавчо-культурологічні виміри)». У ній розглядається процес формування наукових досліджень соціально-філософських теорій «традиція — традиціоналізм» у доробках Рене Генона, також визначається, що головним було і залишається значення традиції як головної складової філософського світогляду, що є фундаментом духовного розвитку культури та цивілізації, основою суспільств.

Продовженням дискурсів проблеми стали круглі столи, як-то «Феноменологія релігії і традиціоналізм М. Еліаде», який був присвячений 105-річчю з дня народження мислителя (10 листопада 2012 р.), «Вектори традиціоналізму — Схід, Іслам, Язичництво», присвячений 115-річчю з дня народження Ю. Еволи (16 листопада 2013 р.), що утвердили синергію гуманітарно-природничих знань та динаміку трансформації, соціалізації — від язичницького розуміння традиційних знань до сучасного обґрунтування філософського світогляду.

Про культурну цінність традицій, які протягом століть відіграють ключову роль у розвитку людини, народів, націй, збереженні національних ідентичностей, держав, було проведено значну кількість наукових розвідок: від наукових теорій Рене Генона до сучасної історіографії таких вчених, як Г. Ковальський у монографії «Традиціоналістський конструкт українського соціуму», В. Артюх «Поняття “традиція” в українській консервативно-націоналістичній історіософії», О. Голець «Традиціоналізм в релігійній культурі», Д. Богатирьов у співавторстві І. Чорноморденко «Значення трансцендентного у інтегральному традиціоналізмі та православній філософсько-богословській думці», М. Ліпін «Традиція, традиціоналізм, відповідальність: соціально-політичні виміри» та ін., які продовжують дискурс сучасної історіографії.

*В. Меліхов*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПУ ЗЕМЛІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

*V. Melikhov*

## **TRANSFORMATION OF THE EARTH ARCHETYPE IN MODERN CHOREOGRAPHY OF INDEPENDENT UKRAINE**

Дослідження хореографічної культури України ХХІ ст. актуалізує аналітику національних архетипів. Процес націотворення реалізується із залученням культурної пам'яті, втіленої в мистецькій образності. Архетип землі, створений засобами хореографічної виразності, є одним з усталених образів танцювальної

сцени. Започаткована зі здобуттям незалежності України трансформація образності землі інтенсифікується під впливом активної фази війни. Відтак, культурологічна рецепція динаміки архетипу землі забезпечить розуміння механізму конструювання культурної пам'яті української нації засобами хореографічної виразності.

Архетипи в хореографічній культурі України вивчали, зокрема, К. Бортник, Д. Карпенко, Л. Козинко, Т. Куліш, Л. Савченко. Антропологічна рефлексія хореографії наявна в розвідках В. А. Бріджиншоу, А. Лепецькі, А. К. Олбрайт. Мистецтво як коммеморацію вивчали А. Ассман, Ф. Єйтс, М. М. Голька, П. Коннертон. Тоді як архетип землі в хореографії на сучасному етапі, з урахуванням впливу російсько-української війни, потребує вивчення в межах культурології.

Архетипи в хореографічному мистецтві постають як ритмопластичне втілення культурних універсалій у структурі світогляду українців. Вивчення еволюції архетипу землі показало, що традиційно земля присутня у вправах народно-сценічної хореографії та в контемпорарі. Варіативність образності змінюється від традиційної етнографічної семантики («коріння») до екзистенційного досвіду втрати дому.

Народно-сценічна хореографія репрезентує первинну форму образного втілення архетипу землі. Разом із концептом рідного дому, в українському контексті образ визначає безпеку, приналежність до спільноти і соціальну цінність. Метафорика «рідної землі», «коріння», «належності до роду» формує почуття приналежності й актуалізує потребу захисту. Земля відсутня на сцені як фізичне явище, натомість присутня як змістовий і сюжетотворчий чинники. Героїко-патріотична риторика чоловічої образності в народно-сценічній хореографії підпорядковує індивідуальну безпеку та майбутнє збереженню життєвого простору й захисту рідної землі, що відповідає ціннісній моделі традиційного суспільства.

Танець контемпорарі в Україні є одним із проявів свободи творчості, коли мистецтво позбавлялося ідеологічного тиску радянського періоду. В еволюції інтерпретації архетипу землі в межах танцю контемпорарі можна виокремити періоди інтерпретації землі як безмежного простору свободи і пошуку себе (поч.1990-х — поч. 2000-х), тілесно-орієнтованих практик і контакту з землею як джерелом життєвої енергії (2010-і), а також особистого досвіду втрати і захисту землі як самого себе (2014–2016). Земля на цьому етапі з абстрактної категорії перейшла до матеріального втілення через роботу з опорою та реквізитом.

Особливістю репрезентації архетипу землі в танці контемпорарі є не відхід від традиційної парадигми, а індивідуалізація в значенні переходу від колективного зв'язку з землею до суб'єктивного осмислення категорії. Вимір культурної пам'яті так само змінювався на кожному з етапів. Сприйняття землі як необмеженого простору для пошуку себе зумовило нівелювання національної і державної приналежності й створило гендерно, культурно й територіально нейтральну образність. Тобто категорії героїзації, маскулітності й фемінності не відповідають інтерпретаційним моделям землі в танці контемпорарі. Твори 2010-х рр. акцентували на проблемах самовизначення, пошуку джерел вітальності, контакті з тілом і матеріальним світом. Тоді як земля виконувала інструментальну функцію ідейного «спільного місця» та фізичного підґрунтя для самореалізації.

Війна за Незалежність України актуалізувала травматичний вимір індивідуального досвіду через тематику втрати рідної землі. Відбулася редукція до традиційної образності землі, властивій народно-сценічній хореографії. Проте попередні мистецькі спроби репрезентації землі як екзистенційної опори зумовили

новий семантичний рівень. Пам'ять про втрачену рідну землю, попри трагізм, актуалізує теми повернення, збереження спогадів і помсти, чим демонструє продовження, переродження, відновлення, тобто життя. Тілесний елемент танцю постає носієм пам'яті про рідну землю та зумовлює національну, гендерну й культурну ідентичність.

Таким чином, архетип землі в хореографічній образності є основою для розбудови образно-просторового засновку культури. Простежується трансформація сенсу ритмопластичного образу від відповідності традиційній моделі українського суспільства до джерела ідентичності, зумовленого індивідуальним досвідом втрати і пам'яттю як умовою продовження життя.

*М. Чайка*

### **КОНЦЕПТ «МІФУ» В КІНО ЯК МЕХАНІЗМУ КОНСТРУЮВАННЯ КУЛЬТУРНО-НОРМАТИВНИХ ЗНАЧЕНЬ**

*М. Chaika*

### **THE CONCEPT OF MYTH IN CINEMA AS A MECHANISM FOR THE CONSTRUCTION OF CULTURAL AND NORMATIVE SIGNIFICATIONS**

Кіно, як один із найвпливовіших медіумів сучасної культури, бере участь у конструюванні символічних значень та візуальних репрезентацій. Через наративні структури, візуальні образи, повторювані культурні патерни фільми генерують символи, що формують культурний дискурс соціуму. Символи легітимують нові системи нормативних значень, які, у свою чергу, сприяють виробництву та трансформації культурних та ідеологічних міфів.

У цьому контексті кіно можна розуміти не тільки як медіум репрезентації, а й механізм продукування та відтворення культурних й ідеологічних міфів. Стає необхідним конкретизувати поняття міфу та дослідити актуальність застосування його понятійного апарату в культурологічному полі, аби обґрунтувати доцільність застосування міфологічної деконструкції в кіно.

Відправною точкою для розуміння міфу стає лінгвістична теорія Фердинанда де Сосюра, у якій мова та суспільство розглядається як система відносин. Його підхід ґрунтується на ідеї, що всі дослідження лінгвістичних феноменів мають базуватися на концепції мови як структури. Традиційне розуміння мови спирається на її сприйняття як системи символів, яка називає речі та явища, що формують буття людини. Лінгвіст стверджував, що самі по собі слова не можуть репрезентувати дійсність. Вони створюють сенс у зв'язці з іншими словами-символами, часто через бінарні опозиції (день / ніч), (чоловіче / жіноче) і т.д. Важливою для нас є концепція знака, запропонована де Сосюром, яку надалі трансформує Ролан Барт. Знак складається з «означуваного» (signified) — абстрактного концепту або ідеї слова, та «означника» (signifier) — акустичної чи візуальної форми концепту. Тобто, значення виникає не з самих елементів, а з відносин, встановлених між ними в рамках системи знаків. Таке структуралістське розуміння знака стало фундаментальним для подальших семіотичних підходів аналізу культури та кіно.

Клод Леві-Строс фактично переносить цю лінгвістичну концепцію знака для дослідження міфу. У його роботі «Структурна антропологія» міф розуміється не просто як наратив, а як структура знаків, подібно до мови, що відображає фундаментальні моделі людського мислення. Міфи складаються з повторюваних

структурних елементів — міфем (одиниць міфу), що організують культурні значення через бінарні опозиції. Як і лінгвістичні одиниці, самі по собі, вони не мають закріпленого значення, але набувають його у зв'язку з іншими елементами. Конкретний міф піддається розумінню тільки через мережу інших міфів та культурних кодів, що можуть бути виявлені на основі структурних опозицій. Таким чином, міфема — це елемент, чия позиція в бінарних опозиціях і трансформаціях (напр. заборона/порушення, дар/привласнення, поріг/перехід) і породжує значення.

Такі структуралістські підходи формують важливу теоретичну основу для Ролана Барта. Він переосмислює поняття міфу в семіологічній парадигмі. У збірці “Mythologies” (1957) Барт називає міф метамовою: первинний знак (на рівні «мови-об’єкта») перетворюється на означник нового, вторинного коду. У цій другій системі три елементи — «форма» (колишній знак, позбавлений частини історичної повноти), «концепт» (ідеологізація) та їх «сигніфікація» (власне міф) — працюють разом, щоб натуралізувати історію, подаючи культурно зумовлені смисли як «самозрозумілі» й «природні». Тобто, старий знак стає означальником нового ідеологічного значення. Саме тому, підкреслює Барт, міф є «деполітизованою мовою»: він приховує історичність, аби закріпити певний порядок видимості. Процес конструювання міфів у кіно відбувається схожим чином: коли певні візуальні ряди серіалізуються та створюються певними монтажними конструкціями, вони починають «працювати» як міфема — одиниці другого порядку, що здаються природними. Це означає, що повторювані візуальні ряди (налаштування кольору й світла, типи планів, ракурси, архетипні локації) у поєднанні з монтажними конструкціями формують на рівні конотацій стабільні міфема.

Розглянемо жіночі образи в кіно, що найчастіше трапляються і є важливим елементом жанрового міфу: «жінка-берегиня» — виробляє символічний сценарій «домашній простір», “*femme fatale*” — безпека й бажання, «матір» — самопожертва, «вічна жіночність» — залежність і контроль.

За логікою концепції Барта, можна сказати, що, по-перше, міф народжується не з «одного» кадру, а з серіалізації образів: саме повторювані зіставлення (монтажні секвенції) переводять поодинокі означники в стабільну форму дискурсу. По-друге, міф — це натуралізація: монтаж, зв’язуючи різномірні фрагменти, перетворює візуальну конструкцію на «природний» порядок речей. Відтак, аналіз прийомів та монтажних ритмів, мап монтажу (типів склейок, їх ритму та інтервалів) є принциповим для виявлення міфотворення в кінематографі.

Ця теоретична база стає ефективною для аналізу виробництва міфу в кіно. Фільмічні наративи та візуальні форми часто трансформують історично та культурно зумовлені значення в репрезентації, що подаються як природні. Ідеологічні моделі конструюють гендерні ролі, героїчні наративи, національні міфи, образи жінки.

Кіно маскує ідеологічні наративи під природний порядок речей. «Невидимість» як механізм натуралізації. Теоретик кіно Девід Бордвелл у своїй книзі “The classical Hollywood cinema” стверджує, що голлівудський фільм прагне приховати свою штучність за допомогою техніки “intensified continuity”, тобто безперервності та «невидимої оповіді». Стиль зйомки та монтаж працюють так, щоб замаскувати свою штучну природу, роблячи ідеологічні конструкції невидимими.

Таким чином, теоретичні перспективи, які ми розглянули, дозволяють досліджувати кіно як складну семіотичну систему виробництва та поширення ідеологічних і культурно-нормативних значень. У рамках кінематографічної

репрезентації культурно сконструйовані значення зазвичай представлені як універсальні. Процес упровадження значення відбувається через повторювані наративи та візуальні ряди, що закріплюють образ у колективному несвідомому. Власне, самі візуальні образи, сформовані кіномовою, закріплюють певні ідеологічні міфи. Зокрема, кіно часто відтворює культурні міфи через репрезентацію сконструйованих гендерних ролей, героїчних наративів та національної ідентичності. Гендерні образи жінок та чоловіків можуть функціонувати як символічні моделі, що підсилюють соціокультурні запити, позиціуючи їх як натуральні вираження маскулінності та фемінності. Аналогічно, наративи героїзму й жертовності сприяють формуванню національних міфів, що визначають колективну ідентичність та історичну пам'ять.

*Л. Бутко, М. Книш*

### **ЕМОДЗІ ЯК ПАРАЛЕЛЬНА СИСТЕМА КОМУНІКАЦІЇ В МОВІ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА**

*L. Butko, M. Knysh*

### **EMOJI AS A PARALLEL SYSTEM OF COMMUNICATION IN SOCIAL MEDIA DISCOURSE**

Стрімкий розвиток цифрових технологій та соціальних медіа істотно трансформував форми людської комунікації. У сучасному онлайн-дискурсі текстові повідомлення дедалі частіше супроводжуються візуальними елементами, зокрема, емодзі — графічними символами, що передають емоції, об'єкти, дії або ситуації. Емодзі стали невід'ємним компонентом комунікації в соціальних мережах, месенджерах та інших формах комп'ютерно опосередкованого спілкування. Вони виконують важливі функції доповнення або навіть заміщення вербального повідомлення, що дозволяє розглядати їх як паралельну систему комунікації.

Згідно із сучасними дослідженнями, емодзі є не лише декоративним елементом тексту, а й виконують складні семантичні, прагматичні та комунікативні функції, формуючи нові моделі взаємодії між учасниками комунікації.

Цифрова комунікація характеризується мультимодальністю, тобто поєднанням різних знакових систем у межах одного повідомлення. Текст, зображення, гіф-анімації, меми та емодзі формують складну семіотичну структуру, у якій значення передається не лише словами, а й візуальними символами.

Емодзі виникли як розвиток емотиконів — простих комбінацій символів клавіатури, які передавали емоційні реакції. Сьогодні вони перетворилися на стандартизовану систему графічних знаків, що використовується мільйонами користувачів по всьому світу. Узагалі поява емодзі спричинена реакцією на обмеження текстового спілкування в цифровому середовищі, де відсутні невербальні сигнали, характерні для усної комунікації, такі як інтонація, міміка чи жести.

У зв'язку з цим емодзі виконують компенсаторну функцію: вони допомагають відтворити емоційний контекст повідомлення та зменшити ризик неправильного тлумачення тексту. Дослідження комп'ютерно опосередковані комунікації свідчать, що використання емодзі сприяє точнішому передаванню емоційного змісту повідомлення і допомагає адресату краще зрозуміти намір автора.

Таким чином, емодзі можна розглядати як специфічну форму цифрової паралінгвістики — системи невербальних елементів, що супроводжують текст і впливають на інтерпретацію повідомлення.

Виокремлюють кілька ключових функцій емодзі в цифровій комунікації. Насамперед, це емоційна функція, яка полягає у вираженні почуттів та емоцій користувача. Емодзі можуть підсилювати зміст тексту або уточнювати його емоційне забарвлення. Іншою важливою функцією є прагматична функція, пов'язана з регулюванням взаємодії між учасниками комунікації. Емодзі можуть пом'якшувати висловлювання, демонструвати підтримку або створювати ефект близькості між співрозмовниками. Емодзі часто використовуються для модифікації тону повідомлення, особливо в ситуаціях, коли текст може бути сприйнятий як надто формальний або різкий. Крім того, емодзі можуть виконувати лексичну функцію: бути заміниками слів або цілих фраз. Декоративна функція емодзі реалізується у візуальному оформленні повідомлення, риторична — у підсиленні переконливості або експресивності тексту, соціальна пов'язана з формуванням групової ідентичності та підтриманням неформального стилю спілкування.

З точки зору семіотики емодзі можна розглядати як іконічні знаки, що мають візуальну схожість із предметами або емоціями, які вони позначають. Їхня інтерпретація залежить від контексту, культурних особливостей та комунікативної ситуації.

Вони можуть позначати певні об'єкти чи дії, структурувати повідомлення та формувати емоційний фон комунікації.

Водночас емодзі не є повноцінною мовою в традиційному лінгвістичному розумінні, оскільки вони не мають чітко визначеної граматики або стабільної системи значень. Їхнє значення значною мірою залежить від контексту та інтерпретації користувача. Це призводить до можливих непорозумінь, особливо в міжкультурній комунікації: різні культури можуть використовувати одні й ті ж емодзі по-різному, що впливає на їхнє сприйняття та інтерпретацію. Таким чином, емодзі функціонують як універсальна, але водночас контекстуально залежна система знаків.

Попри широке поширення емодзі, їхнє використання не завжди гарантує однозначне розуміння повідомлення: значення емодзі може змінюватися залежно від контексту, платформи або соціального середовища. Зокрема, один і той же символ може мати різні значення для представників різних поколінь або культур. Такі відмінності можуть призводити до комунікативних непорозумінь та різних інтерпретацій повідомлення.

Крім того, згідно з деякими дослідженнями, надмірне використання емодзі іноді сприймається як ознака неформальності або навіть непрофесійності, особливо в діловому спілкуванні. Це свідчить про те, що використання емодзі залежить від комунікативного контексту та соціальних норм.

Отже, емодзі стали важливим елементом сучасної цифрової комунікації та суттєво впливають на мовну практику користувачів соціальних медіа. Їх можна розглядати як паралельну систему комунікації, яка доповнює вербальну мову та компенсує відсутність невербальних сигналів у цифровому середовищі. Водночас їхнє значення є контекстуально залежним, що може призводити до різних інтерпретацій повідомлень. Подальші дослідження емодзі є перспективним напрямом, оскільки вони дозволяють глибше зрозуміти процеси трансформації мови в умовах цифрової культури та розвитку соціальних медіа.

*О. Турбініна, І. Табакова*

**ІНТЕРАКТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ  
ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЗАЛУЧЕНОСТІ АУДИТОРІЇ  
У ВЕБВИДАННЯХ**

*O. Turbinina, I. Tabakova*

**INTERACTIVE ELEMENTS  
AS A TOOL FOR INCREASING AUDIENCE ENGAGEMENT  
IN WEB PUBLICATIONS**

Перехід медіаіндустрії на цифрові технології кардинально змінив механізми взаємодії споживачів зі змістом. Якщо традиційні друковані видання пропонували читачеві виключно пасивну модель споживання інформації, то сучасні вебвидання відкривають інші можливості, а саме залучення користувача до активної участі через інтерактивні елементи. За умов надмірного інформаційного навантаження, коли середній час перебування на сторінці онлайн-видання складає лише 52 сек., саме інтерактивність стає ключовим чинником утримання уваги. Перехід медіа до діалогу замість монологу кардинально змінює споживання контенту: читач стає не просто споживачем, а творцем власного інформаційного досвіду.

Актуальність дослідження визначається тим, що конкуренція між вебвиданнями загострюється, а традиційні текстові формати подачі інформації втрачають ефективність. Водночас інструментарій інтерактивних елементів стрімко розширюється завдяки розвитку вебтехнологій.

Метою дослідження є визначення ролі та ефективності інтерактивних елементів у підвищенні залученості аудиторії сучасних вебвидань, а також формулювання практичних рекомендацій щодо їхнього застосування.

Під інтерактивними елементами вебвидань розуміються компоненти інтерфейсу, які передбачають двосторонню взаємодію між користувачем і контентом, на відміну від статичних текстових або візуальних матеріалів. До основних типів інтерактивних елементів, що використовуються в сучасних вебвиданнях, належать: інтерактивна інфографіка та візуалізація даних, вбудовані опитування та квізи, що стимулюють когнітивну активність читача та збільшують час взаємодії з матеріалом, мультимедійні лонгріди зі скролінг-ефектами, інтерактивні карти та таймлайни для структурування просторових або хронологічних даних, а також калькулятори та конфігуратори, що дозволяють персоналізувати інформацію під конкретного користувача.

Залученість аудиторії у контексті вебвидань є комплексним поняттям, що охоплює кількісні та якісні показники взаємодії користувача з контентом. Серед ключових метрик виділяють: тривалість сеансу, глибину прокручування сторінки, показник відмов, кількість взаємодій на сторінку, частоту повторних візитів і соціальне поширення контенту. Завдяки інтерактивним елементам, усі згадані показники покращуються, адже вони роблять читача не просто спостерігачем, а активним учасником отримання інформації.

Аналіз провідних зарубіжних вебвидань демонструє, що існує позитивна залежність між інтерактивністю контенту та активністю аудиторії. Зокрема, публікації з інтерактивними елементами отримують у середньому на 70% більше часу перебування на сторінці порівняно зі статичними матеріалами. Інтерактивні лонгріди The New York Times, The Guardian та BBC демонструють показники глибини

прокручування на рівні 85–90%, тоді як для стандартних текстових матеріалів цей показник не перевищує 50–60%.

Показовим прикладом ефективного використання інтерактивності є проект “Snow Fall” видання The New York Times, який поєднав текстовий нарратив із паралакс-анімаціями, відеофрагментами та інтерактивними картами. Цей матеріал отримав понад 3,5 млн переглядів за перший тиждень після публікації, а середній час перебування на сторінці перевищив 12 хв., що є безпрецедентним показником для онлайн-журналістики. Подібний підхід продемонструвало видання The Guardian у серії інтерактивних матеріалів, присвячених кліматичним змінам, де візуалізація даних із можливістю персоналізації за геолокацією дозволила збільшити залученість аудиторії на 94% порівняно зі стандартними статтями на аналогічну тематику.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизації типів інтерактивних елементів вебвидань, яка дозволяє прогнозувати їхній вплив на залученість аудиторії, а також у виявленні оптимальних комбінацій інтерактивних компонентів для різних типів контенту, а саме новинного, аналітичного, розважального та освітнього. Запропоновано модель оцінки ефективності інтерактивних елементів, що враховує не тільки те, що роблять користувачі, але й те, як вони це сприймають.

Практичне значення отриманих результатів полягає у формуванні рекомендацій для редакцій вебвидань щодо стратегічного впровадження інтерактивних елементів. Зокрема, для новинних матеріалів найбільш ефективними є інтерактивні карти та таймлайни, що дозволяють візуалізувати хронологію подій; для аналітичних публікацій — візуалізація даних із можливістю фільтрації та порівняння; для освітнього контенту — квізи, калькулятори та покрокові симуляції; а для довгих нарративних форм — мультимедійні лонгріди зі scroll-ефектами та вбудованими відеофрагментами. При цьому ключовим принципом залишається доцільність, що інтерактивний елемент має доповнювати зміст матеріалу та поглиблювати розуміння теми, а не відволікати від неї заради візуального ефекту.

Отже, інтерактивні елементи є ефективним інструментом підвищення залученості аудиторії вебвидань, що дозволяє трансформувати модель споживання контенту з пасивної на активну. Перспективним напрямком подальших досліджень є аналіз впливу технологій штучного інтелекту, а також дослідження потенціалу технологій доповненої та віртуальної реальності.

*Д. В. Кучеренко, І. С. Табакова*

## **ВПЛИВ МОНЕТИЗАЦІЇ НА СЕНСОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ ІГОР**

*D. Kucherenko, I. Tabakova*

### **THE IMPACT OF MONETIZATION ON THE SEMANTIC CHARGE OF GAMES**

Сучасний розвиток інформаційного суспільства супроводжується швидким розширенням індустрії мобільних розваг, у межах якої особливої популярності набули гіперказуальні ігри. Характерною особливістю цих медіапродуктів є значне спрощення ігрових механік та майже повна відсутність глибокого смислового наповнення. Зважаючи на те, що значна частина користувачів щоденно витрачає значну кількість часу на споживання подібного контенту, постає необхідність його культурологічного та соціального аналізу. Трансформація мобільних ігор із середовища для розвитку сюжетних структур у засіб механічного проведення часу відображає загальні тенденції змін у сучасній медіакulturі.

Незважаючи на значну кількість наукових та аналітичних досліджень ринку мобільних застосунків, більшість із них зосереджується переважно на маркетингових механізмах утримання уваги користувачів. Водночас недостатньо дослідженим є питання поступового зниження змістовної складової ігрових продуктів як свідомої стратегії розробників. Сучасні підходи до проектування цифрових сервісів, а також агресивні моделі монетизації формують нові моделі медіаспоживання, у яких спрощення контенту виступає ключовим чинником його комерційної ефективності.

Процес створення більшості гіперказуальних ігор орієнтований на максимальне спрощення взаємодії користувача з ігровим середовищем. Розробка таких продуктів часто базується на використанні стандартних алгоритмів та шаблонних механік, що дозволяє швидко створювати й запускати нові проекти. Показовим прикладом є популярність механіки керування одним дотиком у таких іграх, як “Helix Jump”, а також у численних варіаціях та наслідуваннях гри “Flappy Bird”. Подібні приклади демонструють, що відмова від складного сюжету або багаторівневої логіки значною мірою зумовлена особливостями монетизаційних моделей. У таких умовах основна мета розробників полягає не у створенні культурно значущого продукту, а у забезпеченні постійного циклу демонстрації рекламного контенту. У результаті користувач потрапляє в середовище постійного стимулювання, де елементарні дії супроводжуються миттєвими візуальними винагородами. Прикладом цього можуть слугувати нескінченні ігри на кшталт “Subway Surfers” або проекти з елементами віртуального казино, зокрема “Coin Master”, які стимулюють гравців продовжувати ігрову сесію з метою накопичення умовних ресурсів.

Функціональна структура подібних застосунків значною мірою підпорядкована інтеграції рекламних матеріалів. У багатьох випадках розробники свідомо впроваджують у геймплей штучні обмеження або уповільнення ігрового прогресу. Для їх подолання користувачеві пропонується перегляд рекламного відео в обмін на певну винагороду. Така модель взаємодії поступово руйнує цілісність ігрового процесу та перетворює гру на інтерактивний інструмент для трансляції рекламних повідомлень. Унаслідок цього проектування рівнів й ігрових механік спрямовується не на формування інтелектуального виклику для користувача, а на досягнення балансу між створенням дискомфорту та готовністю гравця переглядати рекламу для отримання ігрових переваг.

Окремим аспектом аналізу впливу монетизаційних моделей на структуру сучасних мобільних ігор є використання психологічних механізмів залучення користувачів. Значна частина гіперказуальних проектів ґрунтується на застосуванні принципів поведінкової економіки та елементів гейміфікації, зокрема системи змінних винагород, що стимулює повторювані дії гравця й підтримує тривалість його взаємодії з ігровим середовищем. Подібні механізми частково запозичені з практик проектування соціальних мереж та інших цифрових сервісів, де вони використовуються для максимізації часу перебування користувача в системі. У мобільних іграх це проявляється в поширенні коротких ігрових сесій, швидких циклів отримання винагород та постійного стимулювання повернення до гри. У результаті така модель взаємодії не лише підвищує ефективність рекламних та монетизаційних стратегій, але й ще більше підпорядковує структуру ігрового процесу економічним цілям розробників.

З точки зору медіадосліджень популярність подібних ігор відображає ширші соціокультурні процеси. В умовах постійного інформаційного перевантаження та

підвищеного рівня стресу користувачі дедалі частіше звертаються до найпростіших форм ескапізму. Гіперказуальні ігри в цьому контексті виконують функцію своєрідного механізму автоматизованого споживання візуального контенту, що дозволяє тимчасово відволіктися від складних інформаційних потоків. Водночас така практика сприяє формуванню кліпового мислення та поступовому зниженню здатності аудиторії до сприйняття складних і багаторівневих текстів. Індустрія розваг, реагуючи на подібні запити аудиторії, відтворює замкнений цикл, у якому попит на прості розваги стимулює подальше спрощення контенту.

Таким чином, широке поширення гіперказуальних ігор можна розглядати як закономірний результат комерціалізації цифрового середовища. Зведення ігрової взаємодії до елементарних рефлекторних дій свідчить не лише про трансформацію окремого жанру, але й про більш масштабні зміни в способах взаємодії людини з інформаційним простором. Сучасна індустрія створює продукти, орієнтовані на використання психологічних особливостей користувачів з метою максимально швидкої монетизації, що часто відсуває на другий план культурну та змістову складову цифрових медіа. Подальше ігнорування цієї тенденції може сприяти ще глибшій трансформації масової свідомості в напрямі пасивного споживання спрощеного інформаційного контенту.

*К. Ідрічан*

**АНИМАЦІЯ ЯК АРХІВ:  
РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ**

*K. Idrichan*

**ANIMATION AS ARCHIVE:  
RECONSTRUCTION OF COLLECTIVE TRAUMA**

Розгляд анімації як архіву передбачає переосмислення її ролі та вихід за межі традиційного розуміння. Наукова новизна полягає в докорінній зміні статусу анімації — вона виводиться з маргіальної позиції фікційного медіума і концептуалізується як активний диспозитив. Мета дослідження полягає у визначенні ролі анімації як архіву, що через візуальні наративи структурує колективну афективну і міжгенераційну пам'ять на прикладі українських (“Deep Water” (режисер: Анна Дудко, 2016) та “The War That Changed Rondo” (режисер: Ірина Цілик, 2021)) і японських анімаційних творів (“In This Corner of the World” (режисер: Сунао Катабучі, 2016), “Akira” (режисер: Кацухіро Отото, 1988) та “Serial Experiments Lain” (режисер: Рютаро Накамура, 1998)) анімаційних творів.

Спираючись на деконструкцію феномену архіву, здійснену філософом Жаком Деррідою, цей інститут слід трактувати не як нейтральне сховище історичних артефактів, а як активний диспозитив влади. Покликаючись на етимологію давньогрецького *arkhe*, що позначає одночасно і фізичний «початок» (топологічний вимір), і владний «закон» (номологічний вимір), він наголошує, що право зберігати та герменевтично тлумачити документи належало архонтам — особам, котрі наділені ексклюзивною мнемонічною владою. Відповідно, архів від самого зародження детермінує процеси запам'ятовування та механізми кодифікації. Анімаційний медіум безпосередньо імплементує цю епістемологічну функцію, перебираючи на себе роль сучасного архонта через іманентні йому процеси селекції, стилізації та наративного структурування. Упорядковуючи хаос травматичного

розриву в когерентні (або ж свідомо фрагментовані) символічні системи, анімація реалізує широку архівну владу: вона не просто відображає минуле, а активно конструює параметри колективної історичної легітимності.

Потенціал конструювання «анімації як архіву» значною мірою ґрунтується на здатності першої екстерналізувати феноменологію травматичної пам'яті. Оскільки анімаційна форма емансипована від онтологічних обмежень фотографічного реалізму, вона володіє унікальною пластичністю, критично необхідною для візуалізації нерепрезентабельного. Травматична пам'ять за своєю природою є нелінійною і часто маркується галюцинаторними станами, інтрузивними повтореннями та дисоціацією. Здатність анімації до безперешкодних візуальних метаморфоз і просторових дисторсій конгеніально відтворює феноменологію самої травми. Відтак, анімація функціонує як архів інтеріорності, успішно екстерналізуючи ту психологічну фрагментацію, артикуляція якої становить суттєву епістемологічну проблему для традиційних документальних форм. Дієвість та владний потенціал будь-якого архіву безпосередньо корелюють з його доступністю й безперервною реактуалізацією його матеріалів. Завдяки масштабній транснаціональній циркуляції ці анімаційні наративи зазнають постійного рецептивного споживання, переосмислення та трансляції крізь геополітичні кордони. Такий масштаб дисемінації трансформує анімацію зі статичної мистецької практики на динамічний, живий архів міжгенераційної пам'яті. Натомість анімація долає ці обмеження, забезпечуючи збереження «афективного залишку» — дорефлексивної ірраціональної атмосфери жаху, що невидимо структурує посттравматичну реальність. Завдяки маніпулюванню колористикою, просторовими дисторсіями та візуальними метафорами, вона архівує емоційну архітектуру події. Ця здатність органічно поєднується з концепцією американського соціолога Джеффрі Александера, який постулює, що колективна травма є не об'єктивною даністю, а символічно сконструйованим наративом. За науковцем, катастрофа стає суспільною травмою лише завдяки активній «роботі з репрезентації», яку здійснюють інтелектуали та митці як «групи-носії» пам'яті. Відповідно, режисери-аніматори виступають надійними агентами цього процесу, конвертуючи сирий емпіричний жах в осмислений візуальний наратив та закріплюючи його в культурному архіві.

Анімація системно функціонує як культурний архів колективної травми, забезпечуючи збереження радше символічної, афективної та міжгенераційної пам'яті, аніж суто емпіричної документації. У парадигмі повоєнного японського кінематографа стрічка "In This Corner of the World" здійснює реконструкцію повсякденності в Хіросімі часів Другої світової війни крізь призму стриманої, обсерваційної естетики. Децентруючи видовищність, фільм архівує тотальне руйнування через фіксацію побутової рутини, репрезентуючи атомне бомбардування як темпоральний розрив у межах континууму, що дозволяє зафіксувати крихкість ординарного буття, перерваного історичним насильством. За аналогічним принципом, "Akira" трансформує ядерну травму в спекулятивну антиутопію, імплементуючи пам'ять про Хіросіму та Нагасакі в кіберпанк-візію, де тілесні мутації виступають візуальним кодом повоєнних екзистенційних страхів перед науковим надлишком. У більш технологічно-інтроспективному реєстрі "Serial Experiments Lain" архівує суспільні тривоги, детерміновані процесами цифровізації та фрагментації ідентичності, застосовуючи нелінійний наратив для консервації афективної атмосфери транзиту до мережевої модерності.

У глобальному вимірі анімаційний медіум опрацьовує специфічні геополітичні травми шляхом імплементації дистинктивних візуальних методологій. Фільм “Persepolis” (режисери: Марджан Сатрапі та Венсан Паронно, 2007) відтворює події Іранської революції засобами мінімалістичної монохромної анімації, застосовуючи стилізовану візуальну редукцію для акцентування пам’яті як опосередкованого конструкту. Стрічка “Waltz with Bashir” (режисер: Арі Фольман, 2008) проблематизує нестабільність травматичної реколекції щодо Ліванської війни, архівуючи власне фруструючий процес пригадування та експлікуючи іманентні лакуни травматичної пам’яті. Відповідно, “Flee” (режисер: Йонас Поер Расмуссен, 2021) реконструює досвід вимушеного переміщення, використовуючи специфіку медіума для гарантування анонімності суб’єкта за умови збереження афективної достовірності. В американському культурному ландшафті “WoJack Horseman” (автор ідеї: Рафаель Боб-Ваксберг, 2014–2020) кодує генераційну дезілюзію та екзистенційну прекарність, виконуючи функцію архіву сучасної афективної культури. У межах українського дискурсу анімація набуває виразної архівної функції в контексті фіксації наслідків екологічних катастроф та триваючої збройної агресії. Анімаційна робота “Deer Water” артикулює проблематику Чорнобильської катастрофи через символічну акватичну образність, архівуючи «повільне насильство» (“slow violence”) ядерних наслідків як стійку метафору, що протиставляється документальній видовищності. Безпосередньо рефлексуючи над збройним конфліктом, “The War That Changed Rondo” послуговується алегорією та метафоричним нарративом, функціонуючи як символічний архів українських реалій пост-2014 року та виступаючи медіатором травматичного досвіду для міжгенераційної трансляції. Уникаючи прямих репрезентацій насильства, ці твори афективний клімат повсякдення за умови збереження необхідної рефлексивної дистанції.

Отже, анімація, долаючи обмеження традиційної індексальної документації, не пасивно фіксує нарратив, а перебирає на себе роль сучасного «архонта», що активно структурує колективну пам’ять та конструює параметри історичної легітимності. Цей потенціал безпосередньо реалізується через здатність медіума екстерналізувати феноменологію травми й зберігати її «афективний залишок». Компаративний аналіз засвідчує глибоку структурну спорідненість та універсальність подібних візуальних методологій у різних геополітичних контекстах — медіум виявляє здатність концептуалізувати як гострі історичні злами, так і феномен повільного насильства: дівість та владний потенціал цього архіву забезпечуються його динамічною транснаціональною циркуляцією. Завдяки масштабній глобальній дисемінації анімація долає локальність катастрофи, трансформуючи закритий національний біль на відкритий, живий архів міжгенераційної пам’яті, що гарантує безперервну трансляцію, збереження та переосмислення колективної травми.

*О. Жолудь*

### **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ВИМІР СПЕЦІАЛЬНОЇ СЦЕНІЧНОЇ ПОДІЇ**

*О. Zholud*

### **CULTURAL CREATIVE DIMENSION OF A SPECIAL STAGE EVENT**

Відгук культурних практик на події воєнної доби, зокрема запровадження засобів підтримки, адаптації, еднання та реабілітації для тих, хто потерпає від загроз та наслідків агресії, свідчить про негайну потребу дослідження культуротворчих

чинників для підтримання стійкості, згуртованості, відновлення в повоєнний час. Процес забезпечення динаміки культуротворення, розбудови сучасного соціокультурного простору став предметом розгляду О. Засядьвовк, В. Леонтьєвої, Н. Романової, В. Федя та ін. Актуальні події культурні практики, їх трансформацію досліджувати О. Копієвська, І. Петрова, В. Судакова та ін. Однак спеціальні сценічні події як чинники культуротворення потребують подальшого наукового аналізу та обґрунтування, що є метою публікації.

Розглядаючи культуротворчість на основі подієвості як сутність та провідний важіль розвитку соціокультурної дійсності, зауважимо, що відправною точкою культуротворчості є уявлення про її процесуальність, яке дозволяє відстежити особливості реалізації культурних практик інноваційного спрямування. Стадійність процесу, який досліджується, забезпечує розгляд окремих структурних елементів та аналіз їх як системи з можливістю подолання обмежень для реалізації новації в культурі. Зв'язок між елементами процесу культуротворення дозволяє оцінити його цілісність, відстежити причинно-наслідковий зв'язок у креативному акті творення культури. Інноваційна трансформація кожного елементу може сприяти вдосконаленню перебігу культуротворчого буття.

На нашу думку, аксіологічно-мотиваційний, креативно-інноваційний, комунікативно-діяльнісний виміри культуротворчості в сукупності характеризують процесуальність цього явища і дозволяють орієнтувати культурні практики на трансформацію буття в культурі. Аксіологічний вимір культуротворчості позначає здатність практики стати рушійною силою, долати протиріччя, наявні у сфері культури та соціумі, й забезпечувати глибинні трансформації на основі значущої ідеї. Змістовність культурної практики висвітлюватиме аксіологічну спрямованість і ступінь усвідомленості суб'єктів соціокультурної взаємодії. У зв'язку з аксіологічною складовою постає мотиваційна, оскільки саме цінність для суб'єкта визначає вмотивованість до участі в процесі, що є значущим та приводить до дії. Креативний вимір культуротворчості, з одного боку, має стимулювати суб'єкти цього процесу до оригінальних ідей, з іншого, створювати умови до реалізації їх у просторі культури. Поряд із креативністю проявляються інновації як нові рішення та оновлені канони і стандарти. Такі культурні практики є своєчасними, актуальними та пропонують принципово нові підходи до організації життєдіяльності у сфері культури. Комунікація як ознака культури поступово формувала те, що зараз досліджується як комунікативність культури. Вона існувала в будь-якому історичному періоді, оскільки була одним із засобів виживання, отримання необхідної інформації, прояву людини себе в соціумі, побудові інновацій у системі комунікацій. Комунікація — це передання повідомлення, яке нівелює бар'єри сприйняття культури, її тиражування та вдосконалення.

Ураховуючи зазначене, є підґрунтя для розгляду спеціальних сценічних подій як важелів культуротворчого процесу: такі події мають специфічні характеристики унікальних івентів, базисом яких є підхід подієвості в культурі; вони переривають повсякденність і створюють умови для подальшого розвитку суб'єктів соціуму; ці сценічні заходи мають просторові характеристики, в чому виявляється їх сценічність як прив'язка до місця проведення вистави, концерту, перформансу; сценічне середовище має метафізичне значення, воно створене спеціально для впливу на аудиторію, суб'єкти культурної життєдіяльності; сценічні події мають ознаки темпоральності, яка втілює фіксацію часу в пропонованому просторі, послідовність

настання дій, розглядається в широкому сенсі, як відповідність певній епосі або етапу розвитку людства, спільноти, суспільства; поєднують мистецькі чинники та організаційні інструменти в культуротворчому процесі шляхом інтеграції простору (сцена, середовище), часу (сценарність, таймінг), засобів втілення задуму (сценічне мистецтво), управлінських засад івенту від культурної політики до проектного підходу.

Для нашої країни актуальними нині є такі формати сценічних подій, під час яких висловлюється подяка тим, хто боронить нас і ліквідує наслідки ворожих атак, а саме підрозділам Збройних сил, рятувальникам й іншим службам. Задовольняють потреби в представленні воєнної і повоєнної проблематики сценічними засобами концерти, спектаклі, видовища, метою яких є поширення в міжнародному глобальному просторі достовірної інформації про війну в Україні. Соціокультурна підтримка зборів коштів на підтримку тих, хто її потребує, зокрема внутрішньоопереміщених осіб, ветеранів, людей з інвалідністю та травмою війни, фінансування соціальних проектів відбувається в сучасному сценічному форматі з урахуванням емоційного занурення та створення спеціальної атмосфери івенту. Загалом у подієвій сфері спостерігається поступова трансформація спеціальних сценічних подій, які практикувались до повномасштабного вторгнення, вони набувають іншого забарвлення, чим і позначається нова культуротворча тенденція.

Отже, досліджуючи можливості культуротворчих спеціальних сценічних подій, можна зазначити, що аксіологічний, креативний, комунікаційний виміри буття в культурі дозволяють повною мірою використати потенціал сценічності, сценарності, просторовості, мистецької насиченості сучасних івентів для посилення цінностей національної ідентифікації спільнот, усвідомленого прояву себе через культурний формат, ціннісного засвоєння провідних соціокультурних орієнтирів повоєнного відновлення. Перспективою подальшого дослідження є визначення можливостей проектного менеджменту на основі культурологічної методології для забезпечення подієвості культури.

*О. Козоріз*

### **MMORPG ЯК АЛЬТЕРНАТИВНЕ КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ПОЗИТИВНІ ТА НЕГАТИВНІ АСПЕКТИ**

*О. Козоріз*

### **MMORPG AS AN ALTERNATIVE CULTURAL ENVIRONMENT: POSITIVE AND NEGATIVE ASPECTS**

Епоха цифровізації стала рушійним кроком до тотальної перебудови звичного життя людей у світі. З одного боку, запровадження інформаційних технологій суттєво полегшило життєдіяльність, забезпечивши мешканцям багатьох країн плідне поле для міжкультурної комунікації. З іншого, немало користувачів вже не уявляють свого повсякдення без широких можливостей електронних пристроїв, надмірне захоплення якими з часом може призвести до втрати відчуття власної культурної приналежності та національної ідентичності. Соцмережі займають особливе місце в цій площині, адже, окрім основної функції зручного спілкування між людьми з різних частин світу, вони також стали альтернативним середовищем для поширення культурних смислів своєї країни. Але і тут виникає контраст,

оскільки в нинішніх реаліях такі платформи вже активно використовуються як інструменти маніпуляцій і поширення пропаганди.

Масові багатоосібні онлайніві рольові ігри (MMORPG) теж належать до подібних середовищ. Як і в соцмережах, в їх просторах користувач може не лише віддалено спілкуватися та вступати в групи однодумців, а й відкрито означувати себе як представника конкретної культури. До того ж це не зводиться до звичайної комунікації, адже, як це притаманно онлайнівім відеоіграм, ступінь впливу гравця багато в чому залежить від його статусу і престижу, що вибудовуються безпосередньо під час ігрової діяльності.

Теоретичне осмислення MMORPG як культурного феномену ґрунтується на положеннях харківської культурологічної школи, насамперед щодо глобалізації. У відповідності до концепції В. Шейка, глобалізаційні процеси сприяли утворенню комунікативних просторів, на основі яких відбувається диверсифікація, взаємопроникнення і трансформація світових культур. Подібне можна простежити у віртуальних світах ігор у жанрі MMORPG, що надало їм глобалізаційного характеру, хоча перетворення наявних там культур здебільшого здійснюється поодиноці, майже без їхньої взаємодії одна з одною. Однак культурне різноманіття гравців зумовило той факт, що масові багатоосібні онлайніві рольові ігри досить швидко стали одним з найпопулярніших продуктів масової культури, про що вже свідчить початок їхньої назви — «масові».

На відміну від більшості онлайнівих ігор інших жанрів, не кажучи вже про стандартні одноосібні, MMORPG потребують багато годин часу від кожного гравця та його співпраці з рештою осіб для результативного проходження місії різного рівня складності. Як уже було зазначено, така поглиблена залученість не зводиться виключно до ігрових практик. Поступово користувачі починають поєднувати повсякденне життя із часом, проведеним у цих відеоіграх, а за їх межами створювати спільноти за інтересами, що висвітлюють приналежність учасників до своєї культури через її національні символи.

Віртуальні об'єднання українських гравців можна вважати найактуальнішим прикладом у зв'язку з початком повномасштабного російського вторгнення, яке торкнулося кожного громадянина України, незалежно від його місцеперебування. Як результат, амбітні українські користувачі прагнуть не лише до воз'єднання із співвітчизниками у цифрових середовищах ігор, а й до культурної репрезентації країни як в особистих і публічних чатах MMORPG, так і у відповідних сформованих спільнотах, насамперед гільдіях. Наприклад, одна лише відеогра “World of Warcraft” має понад десяток українських гільдій, зокрема “Puzata Hata”, “Sich”, “Ukrainian Alliance”, “Glory to Ukraine” тощо.

Але тут постає питання: чи дійсно такий метод трансляції культурних цінностей своєї держави сприяє ефективній обізнаності нею серед іноземних користувачів і чи має він вплив на її усталений імідж? Відповідь містить як позитивні, так і негативні аспекти, тому доцільно розглянути кожен з них.

Якщо починати з позитивного моменту, серйозна спрямованість будь-якої MMORPG на забезпечення довготривалого прогресу гравця спонукає більшість користувачів відповідально ставитися до процесу гри, аби не втратити сумлінно накопичений досвід. Ця відповідальність охоплює і репрезентацію власної культурної приналежності у віртуальних просторах цих ігор, яка напряду взаємопов'язана зі статусом гравця та його команди. Чим краще користувач зарекомендує себе, тим

продуктивніше вибудовуватиметься його подальша діяльність у динамічному середовищі MMORPG. Відповідно, разом із престижем гравця зростатиме й значимість культурно-орієнтованої спільноти, учасником якої він є, що робитиме її помітнішою в очах інших користувачів і навіть спонукатиме їх долучитися до неї. Втім, більшість ігрових об'єднань спрямовані на набір представників саме зі своєї країни, і лише невелика кількість відкрита для осіб з інших держав, що певною мірою обмежує їхнє культурне зближення.

Далі слід звернутися до негативного аспекту, який проявляється в неврівноваженій поведінці деяких користувачів, зокрема невміння толерантно поводитися з іншими гравцями, провокування їх на нерозсудливі вчинки тощо. Причина цього криється як у відчутті безкарності у віртуальному світі, як і у недостатній забезпеченості модераторами відеогри культури спілкування в чатах — проблема, яка стала поширеною у багатьох MMORPG. Як наслідок, такими діями девіантні користувачі дискредитують не лише себе та власну спільноту, а й культуру своєї країни, на якій вона основана. Через це в решти гравців складається негативне враження про осіб саме цього регіону, а звідси і небажання мати справу з будь-якими іншими користувачами цього ж походження. Звісно ж, подібні ситуації майже не впливають на міжнародний статус країни, але можуть знизити суспільну думку про неї принаймні серед MMORPG-геймерів.

Узагальнюючи сказане, масові багатоосібні онлайніві рольові ігри мають як позитивний, так і негативний ефект на культурну обізнаність користувачів у межах свого цифрового середовища, що робить їх вельми амбівалентним феноменом. Багато в чому загальне враження формується від суто індивідуального сприйняття гравцями вчинків один одного, ступінь адекватності яких постійно варіюється. У підсумку, можна стверджувати про переважання позитивного аспекту MMORPG, прикладом чого слугує низка українських спільнот, учасники яких популяризують культурну спадщину як у своєму середовищі, так і за його межами під час кооперації у відеоіграх.

*О. Супрун, І. Жияк, О. Калініна*

## **UX/UI-ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЕФЕКТИВНОСТІ ОНЛАЙН-МЕДІА**

*О. Suprun, I. Zhyliak, O. Kalinina*

### **UX/UI DESIGN AS A KEY ELEMENT OF ONLINE MEDIA EFFECTIVENESS**

Цифрова трансформація суспільства радикально змінила структуру виробництва і споживання інформації. Онлайн-медіа стали головним каналом комунікації між редакціями та аудиторією, а конкуренція за увагу користувача досягла безпрецедентного рівня. Якщо в традиційних медіа визначальним чинником впливу був контент, то в цифровому середовищі ефективність медіа залежить від інтеграції контенту з технологічною оболонкою. Саме тому UX/UI-дизайн перетворився на ключовий елемент стратегічного розвитку онлайн-платформ.

Дослідження у сфері юзабіліті, зокрема праці фахівців Nielsen Norman Group, демонструють, що користувач формує первинне враження про вебресурс протягом долей секунди. Це означає, що дизайн інтерфейсу виконує функцію першого комунікативного контакту, який визначає подальшу поведінку аудиторії. Низька якість UX здатна нівелювати навіть високопрофесійний журналістський контент, тоді як продуманий інтерфейс підсилює його сприйняття.

Мета дослідження полягає в комплексному науковому обґрунтуванні ролі UX/UI-дизайну як ключового чинника ефективності онлайн-медіа, зокрема у визначенні його впливу на поведінкові, когнітивні, комунікативні та економічні показники функціонування цифрових медіаплатформ. Дослідження спрямоване на виявлення взаємозв'язку між якістю користувацького досвіду, структурою інтерфейсу та рівнем залученості, довіри, конверсії й лояльності аудиторії, а також на обґрунтування стратегічного значення UX/UI-дизайну, формуванні конкурентоспроможності онлайн-медіа в умовах цифрової трансформації інформаційного середовища.

Поняття користувацького досвіду сформувалося на перетині ергономіки, когнітивної психології та інженерії програмного забезпечення. Відповідно до стандартів International Organization for Standardization, користувацький досвід охоплює всі реакції та враження, що виникають у процесі взаємодії людини із системою. Таким чином, UX виходить за межі функціональності і включає емоційний, когнітивний та соціальний виміри.

UI-дизайн водночас забезпечує матеріалізацію UX через візуальні та інтерактивні компоненти. Він включає типографіку, колористику, композицію, анімацію та мікровзаємодії. Користувачі онлайн-медіа діють у режимі обмеженої уваги. Теорія когнітивного навантаження доводить, що надмірна кількість стимулів знижує ефективність сприйняття. Якщо інтерфейс перевантажений графічними елементами, рекламою або складною навігацією, мозок витрачає додаткові ресурси на орієнтацію, а не на засвоєння змісту.

Емпіричні дослідження поведінки користувачів демонструють, що структура сторінки має відповідати природним моделям сканування інформації. Люди переважно читають вебконтент за F-подібною моделлю, концентруючись на заголовках і перших абзацах. Відповідно, правильне розташування ключових елементів підвищує рівень залученості. У цифровому середовищі довіра є критичним ресурсом. Дизайн безпосередньо впливає на сприйняття авторитетності. Чітка типографіка, гармонійна кольорова палітра та відсутність візуального хаосу формують відчуття професійності. Натомість застарілий або перевантажений інтерфейс асоціюється з низькою якістю контенту.

Онлайн-медіа функціонують у межах моделей монетизації, що базуються на рекламі, підписці або гібридних підходах. UX/UI-дизайн впливає на всі ключові бізнес-метрики. Оптимізація інтерфейсу здатна зменшити показник відмов, підвищити конверсію в підписку та збільшити дохід від реклами завдяки зростанню часу взаємодії.

Аналітичні дослідження демонструють, що покращення юзабіліті може збільшити конверсію на десятки відсотків без змін контентної стратегії. Це свідчить про те, що UX/UI є інструментом стратегічного управління прибутковістю. Зростання мобільного споживання інформації змінило вимоги до інтерфейсного проектування. Адаптивний дизайн став обов'язковим стандартом. Мобільний UX передбачає спрощену навігацію, мінімалістичний підхід і швидке завантаження. Повільна робота сайту або складна структура на смартфоні різко знижують показники залучення.

Інформаційна архітектура визначає логіку структурування контенту. В онлайн-медіа вона виконує роль системи координат, у межах якої користувач орієнтується в новинному потоці. Чітка категоризація, продумана система тегів і зрозуміла

навігація знижують когнітивне навантаження та підвищують ефективність пошуку інформації.

UX/UI-дизайн не може розглядатися ізольовано від редакційної політики. Він є складовою медіастратегії, що поєднує журналістський контент, технологічну платформу та бізнес-модель.

Емоційна складова UX відіграє важливу роль у формуванні лояльності. Використання мікроанімацій, інтерактивних елементів і персоналізованого контенту створює відчуття діалогу між платформою і користувачем. Позитивний емоційний досвід сприяє повторним відвідуванням.

У конкурентному середовищі онлайн-медіа виграють ті платформи, які поєднують функціональність з емоційною привабливістю.

Отже, UX/UI-дизайн є системоутворюючим чинником ефективності онлайн-медіа. Він впливає на поведінкові, когнітивні та економічні параметри функціонування цифрових платформ. Інтерфейс виконує роль комунікативного середовища, у якому формується довіра, залученість і лояльність аудиторії.

У сучасних умовах UX/UI-дизайн перестає бути допоміжним елементом і стає стратегічним ресурсом розвитку медіаорганізації. Подальші дослідження повинні зосередитися на інтеграції штучного інтелекту, персоналізації та етичних аспектах проектування цифрових середовищ.

*В. Маржановська*

### **ДИНАСТИЧНИЙ КОНФЛІКТ ВІЙНИ ЧЕРВОНОЇ ТА БІЛОЇ ТРОЯНД ЯК ПЕРФОМАНС: СЕМІОТИКА ТА АНТРОПОЛОГІЯ ВЛАДИ В КУЛЬТУРІ**

*V. Marzhanovska*

### **DYNASTIC CONFLICT OF THE WAR OF THE RED AND WHITE ROSE AS PERFORMANCE: SEMIOTICS AND ANTHROPOLOGY OF POWER IN CULTURE**

У сучасному гуманітарному дискурсі феномен династичних воєн XIV–XVI століть, зокрема англійської Війни Троянд, поступово виходить за межі суто мілітарної чи вузькополітичної площини. Нині ми розглядаємо ці події не як хроніку битв, а як фундаментальний процес трансформації культурної ідентичності. В епоху «постправди» та глобальних інформаційних війн аналіз тюдорівських стратегій реконструкції минулого стає методологічним ключем до розуміння процесів формування колективної пам'яті. Дослідження того, як у часи кризи традиційних інститутів суспільство створює нові символічні системи для самоідентифікації, дозволяє по-новому поглянути на механізми легітимації влади, що робить цю тему релевантною для сучасної культурології.

Ми пропонуємо розглядати династичний конфлікт як граничний стан культури — специфічний «семіотичний вибух», що спричинив деконструкцію старих середньовічних смислів та народження нової мови політичної репрезентації. В епоху, коли державні інститути ще не мали бюрократичної анонімності, влада була невіддільна від її носія. Вона існувала лише доти, доки була «явленою» — візуалізованою через ритуали, жести та символи. Відтак, війна постає не як хаос, а як складний політичний перформанс, де поле бою, тронна зала та ешафот стають підмостками великої історичної драми, що розгортається на очах у всієї нації.

Першим критичним аспектом аналізу є семіотика геральдичного знака. Сама назва «Війна Троянд» є класичним прикладом ретроспективного міфотворення,

спрямованого на впорядкування минулого. Як переконливо доводить дослідник Джон Гіллінгем, безпосередньо під час бойових дій символіка троянд не була домінантною і не сприймалася як єдиний маркер лояльності. Лише в культурі тюдорівського часу ця бінарна опозиція була штучно кристалізована. Створення нарративу «Біла проти Червоної» дозволило звести багаторічний політичний хаос до зрозумілої візуальної дилеми. Тюдорівська троянда, що синтезувала обидва кольори, стала не просто новим гербом, а семіотичним знаком подолання глибокої соціокультурної травми, об'єднавши розрізнені ідентичності в межах єдиного державного міфу.

Антропологічний погляд на владу як на «густий опис» ритуалів переходу дозволяє провести паралелі між середньовічними та сучасними кризами. Подібно до династичних конфліктів минулого, нинішні релігійні та політичні протистояння створюють зони високого соціального напруження, де легітимація лідера безпосередньо залежить від якості його публічного перформансу. Вивчення середньовічної антропології влади допомагає дешифрувати інструменти, якими сучасні лідери конструюють власну харизму — від телевізійних дебатів до репрезентації в соціальних мережах. В обох випадках ми маємо справу з маніпуляцією символічним капіталом заради підтвердження права на панування.

Важливим аспектом дослідження є театралізація насилля. Як зауважив Йоган Гейзінга в «Осені Середньовіччя», культура пізнього Середньовіччя була надзвичайно візуальною, афективною та чутливою до символічних жестів. Постійна зміна правителів у XV ст. спричинила «інфляцію ритуалу» коронації: коли сакральний акт повторюється занадто часто, він втрачає свою магічну силу. Щоб відновити відчуття непорушності влади, Тюдори вдалися до надмірної ритуалізації придворного життя. Руйнівна енергія війни була «каналізована» у впорядковані форми придворного етикету та лицарських турнірів. Це була свідомо спроба перетворити насилля на декоративний елемент державного порядку. Аналіз «Листів Пастонів» яскраво підтверджує цю трансформацію суспільних настроїв: від мілітарного запалу раннього періоду війни до масового прагнення стабільності та правової визначеності наприкінці століття.

Особливо цікавою в межах цього перформансу є роль жінок. Постаті Маргарити Анжуйської чи Сесілії Невілл демонструють, що жінки не були лише пасивними суб'єктами династичних союзів. Вони активно втілювали династію на сцені влади, виступаючи як регентки та дипломатки. Їхня присутність одночасно підтверджувала патріархальну структуру (через легітимацію чоловіків) і водночас підірвала її, роблячи жінку автономною акторкою історичного сюжету. Особлї уваги заслуговує репрезентація «тіла короля». Згідно з концепцією Ернста Канторовича про «два тіла монарха», фізичні вади Річарда III, закріплені в культурі через трагедію Вільяма Шекспіра, слугували не медичним описом, а культурним маркером його моральної нелегітимності.

Підсумовуючи, зазначимо: династична війна завершилася не тоді, коли загинув останній претендент на полі бою, а тоді, коли був створений переконливий культурний текст. Саме цей текст, закріплений у хроніках та літературі, пояснив минуле не як ланцюг убивств, а як необхідний шлях від темряви міжусобиць до світла державної єдності. Таким чином, вивчення семіотики та антропології влади в середньовічних конфліктах дозволяє зрозуміти фундаментальні механізми, за допомогою яких культура впорядковує хаос і закладає підвалини модерної ідентичності.

*Є. Нетребко*

## **ОБРАЗ ІДЕАЛЬНОГО ЛИЦАРЯ В КРЕТЬЄНА ДЕ ТРУА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ГЕРОІВ АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО**

*Y. Netrebko*

### **THE IMAGE OF THE IDEAL KNIGHT IN CHRÉTIEN DE TROYES AND ITS INFLUENCE ON THE CHARACTERS OF ANDRZEJ SAPKOWSKI**

Проблема дослідження полягає в зміні уявлень про лицарську честь від середньовічної літератури до сучасного фентезі. У творах Кретьєна де Труа лицар постає як носій чітко визначеного набору моральних норм, що формуються в межах куртуазної культури XII ст. Його поведінка підпорядкована кодексу честі, служінню, присязі та очікуванню двору. Об'єктом аналізу є сцени, де герої проявляють вірність ідеалам куртуазного лицарства, предметом — конкретні способи демонстрації моральної відваги і дотримання суспільних норм.

Еріх Ауербах описує середньовічний епічний простір як відокремлений від буденного життя, де встановлені моральні критерії дозволяють героєві діяти без постійного переосмислення правил. Події роману розгортаються у завершеній структурі, де кожен вчинок співвідноситься із суспільною оцінкою. Проте навіть у такому середовищі наявні елементи внутрішньої дилеми, що додають психологічної глибини персонажам.

У творах Анджея Сапковського стабільність таких норм втрачається. Світ відьмака позначений війнами, політичними розрахунками та соціальним напруженням. Лицарські обітниця і турніри в Туссенті зберігають формальні риси куртуазної культури, але їхній моральний вплив оцінюється через практичний ефект дій. Герої враховують наслідки рішень та змушені адаптуватися до непередбачуваних обставин.

Геральт із Рівів не підпорядковується зовнішнім нормам. Його «кодекс» формується через досвід і аналіз наслідків власних рішень. У численних ситуаціях він стикається з дилемами, де будь-який вибір може зашкодити різним групам людей. Наприклад, під час конфліктів між поселеннями він вирішує, як розподілити обмежені ресурси або врятувати цивільне населення, що ставить його перед складним вибором. Такі обставини демонструють практичну складність сучасного лицарства.

Різниця між підходами Кретьєна та Сапковського проявляється у розумінні ризику. У середньовічному романі ризик описується як частина культурної гри: герої долають перешкоди, беруть участь у поєдинках і підтверджують гідність згідно з очікуваннями двору. У прозі Сапковського ризик невіддільний від політичних і соціальних зв'язків і впливає на життя конкретних людей, що робить вибір героїв непередбачуваним і морально складним.

Дослідження Катажини Качор свідчать, що сучасне фентезі переосмислює середньовічну спадщину. Автори використовують елементи куртуазної культури, але адаптують їх до умов, де сувора ієрархія і формальні ритуали не дозволяють ефективно реагувати на реальні проблеми. У творах Сапковського лицарські дії набувають практичного значення, оцінюючи не лише символічний сенс обітниця, а й реальну користь для оточення.

Світ Туссента і Рівів відрізняється політичним устроєм, культурою і взаємодією героїв із суспільством. У Туссенті традиції зберігають символічні форми, але на

фоні реальної загрози вони виглядають фрагментарними. У Рівії герої діють поза встановленими нормами, оцінюючи добро і зло через практичні наслідки, що показує зміну ролі лицарських ідеалів і їхню адаптацію до нових обставин.

Порівняння текстів Кретъена і Сапковського демонструє, що система лицарських цінностей не обмежується історичним феноменом, а стає джерелом художніх конфліктів у сучасній літературі. Головні герої оцінюють наслідки своїх дій і несуть відповідальність за людей, поєднуючи моральну складність середньовічних і сучасних підходів до лицарства.

Образ лицаря в сучасному фентезі розглядається як спосіб організації морального простору твору. Куртуазні ритуали формують поведінку персонажів, а сучасний герой інтегрує власні принципи і конкретні обставини, створюючи нові форми лицарства, які враховують складні умови світу Сапковського. Розширення цих принципів дозволяє оцінювати взаємодію персонажів з оточенням і складність морального вибору, що робить дослідження актуальним для розуміння розвитку жанру фентезі.

СЕКЦІЯ:  
АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МЕНЕДЖМЕНТУ  
СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І ТУРИЗМУ

*О. Артьомова, Л. Гетьман*

**СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОНФЛІКТОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ  
В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ**

*O. Artomova, L. Hetman*

**SPECIFIC FEATURES OF APPLYING THE CONFLICT MANAGEMENT APPROACH  
IN THE SOCIOCULTURAL SPHERE**

У сучасному суспільстві соціокультурна сфера посідає важливе місце в розвитку громадської активності, популяризації спорту, культури та різних форм соціальної взаємодії. Організації, що функціонують у цій сфері, об'єднують у своїй діяльності професійних працівників, спортсменів, волонтерів, учасників громадських ініціатив та представників різних соціальних спільнот. Така різноманітність учасників і форм співпраці формує складну систему взаємодії, у межах якої неминуче виникають конфлікти інтересів, суперечки щодо очікувань і поглядів. За певних умов ці суперечності можуть переростати в конфлікти, що впливають на ефективність діяльності організації. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває використання конфліктологічного підходу в управлінні організаціями соціокультурної сфери.

Конфліктологічний підхід передбачає розгляд конфлікту не лише як небажаного або деструктивного явища, а як природного елементу соціальної взаємодії. Конфлікти виникають у процесі реалізації різних інтересів, цілей і очікувань учасників організаційної діяльності. У діяльності соціокультурних організацій вони можуть мати як негативні, так і позитивні наслідки. З одного боку, конфлікти здатні ускладнювати комунікацію між учасниками організації, створювати напруженість у колективі та негативно впливати на управлінські процеси. З іншого, вони можуть виконувати важливу діагностичну функцію, сигналізуючи про наявність організаційних проблем і стимулюючи пошук нових управлінських рішень.

Специфіка соціокультурної сфери значною мірою зумовлена поєднанням формальних та неформальних механізмів управління. У багатьох організаціях цієї галузі взаємодія між учасниками визначається не лише посадовими повноваженнями, а й міжособистісними зв'язками, рівнем довіри, спільними цінностями та мотивацією. У результаті конфлікти можуть виникати через не тільки організаційні причини, але й психологічні або соціальні фактори взаємодії між людьми.

Використання конфліктологічного підходу дозволяє розглядати конфлікт як процес, що розгортається в певній послідовності етапів. Як правило, він починається з виникнення суперечності, далі відбувається її усвідомлення сторонами, після чого конфлікт переходить у стадію відкритої взаємодії та завершується певною формою врегулювання. Розуміння такої динаміки конфліктного процесу надає можливість керівникам своєчасно реагувати на проблемні ситуації та застосовувати ефективні управлінські механізми для їх конструктивного розв'язання.

Для соціокультурних організацій характерною є також наявність значної кількості горизонтальних зв'язків між учасниками діяльності. На відміну від традиційних організацій із жорсткою ієрархічною структурою, у цій сфері взаємодія часто відбувається у формі партнерства, колективної роботи та спільної реалізації проєктів. Така організація діяльності сприяє розвитку співпраці, однак водночас створює додаткові передумови для виникнення міжособистісних конфліктів, пов'язаних із розподілом ролей, відповідальності та ресурсів.

Важливим чинником виникнення конфліктів у соціокультурній сфері є також вплив зовнішнього середовища. Подібні організації активно взаємодіють із місцевими органами влади, освітніми установами, громадськими об'єднаннями, спортивними федераціями, партнерами та спонсорами. У процесі такої співпраці можуть виникати конфлікти інтересів, зумовлені розбіжностями в поглядах на використання ресурсів, організацію спільних заходів або стратегічні напрями розвитку.

Використання конфліктологічного підходу в діяльності соціокультурних організацій передбачає не лише реагування на вже наявні конфлікти, а й формування умов для їх попередження. Важливими елементами такого підходу є розвиток відкритої комунікації між учасниками організації, чітке визначення ролей і відповідальності, а також підтримання сприятливого психологічного клімату в колективі. Значну роль у цьому процесі відіграє стиль управління керівника, який має сприяти конструктивному обговоренню проблемних питань і пошуку взаємоприйнятних рішень.

Наукова новизна представлених тез полягає у визначенні специфічних особливостей застосування конфліктологічного підходу в організаціях соціокультурної сфери, діяльність яких поєднує елементи професійної, громадської та волонтерської активності. Запропоновано розглядати конфліктологічний підхід як комплексну систему управлінських дій, спрямованих на своєчасне виявлення суперечностей, аналіз причин конфліктів та формування ефективних механізмів їх конструктивного врегулювання.

Отже, застосування конфліктологічного підходу в соціокультурній сфері сприяє не лише ефективному управлінню конфліктними ситуаціями, а й використанню їх як ресурсу розвитку організації. Своєчасне виявлення суперечностей, удосконалення комунікаційних процесів та формування культури конструктивного діалогу підвищують ефективність діяльності соціокультурних організацій і створюють сприятливі умови для реалізації їхніх соціальних і культурних функцій.

*А. Астаф'єва*

## **ФОРСАЙТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОГНОЗУВАННЯ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*A. Astafieva*

### **FORESIGHT AS A TOOL FOR FORECASTING THE DEVELOPMENT OF TOURISM ACTIVITY**

Сучасний розвиток туристичної діяльності характеризується високою динамічністю, стрімкою цифровізацією економіки та посиленням конкуренції між туристичними дестинаціями. Туризм дедалі більше залежить від соціально-економічних, політичних і технологічних трансформацій, що відбуваються у світовому просторі. Зміни в структурі попиту, поява нових форм туристичних послуг, впровадження цифрових платформ бронювання та комунікації суттєво впливають на характер функціонування туристичного ринку. За таких умов виникає необхідність застосування сучасних інструментів стратегічного прогнозування, які дозволяють не лише аналізувати поточний стан туристичної галузі, а й визначити перспективні напрями її подальшого розвитку. Одним із таких інструментів виступає форсайт, що набуває дедалі більшого значення в системі стратегічного управління туристичною діяльністю.

У наукових колах форсайт розглядається як комплексний підхід до стратегічного прогнозування, що спрямований на виявлення довгострокових тенденцій розвитку суспільства, економіки та окремих галузей господарства. Його сутність полягає в поєднанні аналітичних методів, експертних оцінок та колективного бачення майбутнього, що дозволяє формувати узгоджені сценарії розвитку певної сфери діяльності. На відміну від традиційних методів прогнозування, які базуються на екстраполяції статистичних даних минулих періодів, форсайт передбачає участь експертного середовища, застосування сценарного аналізу, проведення колективних обговорень, формування дорожніх карт розвитку та моделювання можливих змін у достроковій перспективі.

Застосування форсайт-методів у туристичній діяльності сприяє глибокому розумінню процесів, що відбуваються в туристичній сфері, та дозволяє визначити перспективні напрями розвитку туристичної галузі. Використання інструментів передбачення надає можливість підвищити ефективність управління туристичними ресурсами, удосконалити процес планування розвитку туристичних територій та забезпечити формування стратегій сталого розвитку туризму. У сучасних умовах, коли туристична галузь стикається з численними викликами, які пов'язані з економічною нестабільністю, зміною поведінки споживачів та посиленням глобальної конкуренції, використання форсайт-методів набуває особливої актуальності.

У сфері туризму форсайт застосовується для визначення ключових факторів розвитку галузі, прогнозування попиту на туристичні послуги, формування інноваційних туристичних продуктів та розроблення стратегій розвитку туристичних дестинацій. Серед найбільш поширених інструментів форсайту можна виокремити експертні опитування, Delphi-метод, сценарний аналіз, SWOT-аналіз, а також побудову дорожніх карт розвитку туристичної індустрії. Використання цих методів дозволяє сформувати комплексне уявлення про можливі траєкторії розвитку туристичного ринку, визначити ключові точки зростання та оцінити потенційні ризики, які можуть виникнути в процесі функціонування туристичної галузі.

Форсайт у туристичній діяльності виступає важливим аналітичним інструментом, що забезпечує інтеграцію результатів наукових досліджень, експертних оцінок та соціально-економічних прогнозів. Його застосування сприяє виявленню ключових трендів розвитку туризму. Зокрема, особливе значення мають цифровізація туристичних послуг, поширення інноваційних інформаційних технологій, зростання ролі сталого та екологічно орієнтованого туризму, а також підвищення вимог споживачів до якості туристичного сервісу. Крім того, форсайт-методи дозволяють оцінювати вплив глобальних процесів на розвиток туристичних територій і визначати стратегічні пріоритети розвитку туристичної індустрії.

Застосування форсайт-методів дозволяє своєчасно виявляти потенційні ризики та виклики для туристичної галузі, формувати альтернативні сценарії її розвитку й розробляти ефективні управлінські рішення. У цьому контексті форсайт може розглядатися як важливий інструмент підтримки стратегічного управління, що сприяє підвищенню конкурентоспроможності туристичних destinations, оптимізації використання туристичних ресурсів та формуванню інноваційних моделей розвитку туристичної діяльності.

Таким чином, форсайт виступає важливим інструментом прогнозування розвитку туристичної діяльності, який дозволяє здійснювати системний аналіз майбутніх тенденцій і формувати стратегічні напрями розвитку туристичної галузі. Його використання сприяє підвищенню ефективності управління туристичною сферою, забезпечує її інноваційний розвиток та сприяє адаптації до сучасних глобальних викликів.

*Г. Аfenченко, Н. Шумлянська*

## **МОДЕЛЮВАННЯ ПОВЕДІНКИ ЛЮДЕЙ ЗА ДОПОМОГОЮ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ**

*H. Afenchenko, N. Shumlianska*

### **SIMULATING HUMAN BEHAVIOR VIA ARTIFICIAL INTELLIGENCE**

Роботи зі створення цифрового двійника велися від початку створення платформи штучного інтелекту (ШІ). Є припущення, що в основі кожного ШІ спочатку закладено певну модель підходу до обробки даних. Тому під час користування програмою користувач вказує роль виконавця з відповідними функціями, і це дозволяє точніше виконувати завдання.

Розробники постійно вдосконалюють поведінку мовної моделі для імітації процесу мислення та спілкування із замовником. Виникає уявлення про ШІ як про не лише методологічний апарат та інструментарій проведення обробки й глибокого аналізу даних, а й активний співучасник дослідження. Генеративний агент демонструє власний підхід, свою послідовність дій, має здатність вибору способів та методів.

У 2022 р. дослідники з Brigham Young University (США) описали можливість створення цифрових проксі людських популяцій за допомогою розробки спеціальних алгоритмів. Великі мовні моделі неточно описували соціальні процеси, оскільки враховували культурні особливості, ціннісні орієнтації окремих підгруп. Автори запропонували налаштування моделей з урахуванням світоглядних установок демографічних кореляцій (алгоритмічну точність).

За результатами численних опитувань громадської думки вдалося з'ясувати, що їхній аналіз ШІ більш повно та багатогранно надає характеристику соціальних груп,

враховує взаємозв'язки між поглядами, відносинами людей та соціокультурним контекстом. Коли у завданні вказуються уточнені соціальні та культурні характеристики сфери життєдіяльності, то відповідь ШІ має високу кореляцію з результатами опитувань конкретних демографічних спільнот.

У дослідницькій роботі компанія “Anthropic” використала даний підхід і досягла алгоритмічної точності в характеристиці населення більш ніж 30 країн. Навчання ШІ відбувалося на базі даних крос-національних та глобальних опитувань Pew Research Center та World Values Survey. Тематика питань належала до переконань, цінностей людей і як вони впливають на поведінку та діяльність. У 2023 р. були опубліковані результати дослідження, де в порівнянні реальних опитувань громадян цих країн та відповідей ШІ виявлено високий ступінь збігу.

Наступним кроком стало застосування створених проксі соціальних спільнот у практичних завданнях. Експеримент дослідників з Wuhan University (КНР) підтвердив можливості LLM у прогнозуванні результатів опитувань та поведінці великих мас людей. Були використані дані Всесвітнього опитування цінностей (WVS) та Американських національних досліджень виборів (ANES) для навчання ШІ. Крім того, ШІ отримав завдання генерувати відповіді на питання соціального та культурного характеру, особливо приділяючи увагу рівню довіри громадян.

У результаті було отримано деякий симулякр електорату США. Потім це синтетичне суспільство було використане для моделювання поведінки виборців та прогнозування результатів реальних президентських виборів, що відбулися в США у 2024 р. Прогноз був підтверджений із винятковою точністю.

Подальша робота в цьому напрямі велася для вдосконалення методики та проведення подібних експериментів. Вчені Stanford University поставили завдання сформулювати цифровий образ не спільноти, а окремого індивіда. Відомо своїми соціальними дослідженнями компанія “Gallup” надала панель (репрезентативну вибірку сукупність) із 1000 американських громадян. Дослідники провели з кожним із них стандартні соціологічні та психологічні тести, поведінкові ігри та глибокі інтерв'ю. Потім за отриманими даними пройшли навчання створені цифрові «двійники». Суть дослідження полягала в порівнянні відповідей та реакцій у наступних опитуваннях живих людей та їх цифрових копій. Так, у відповідях на запитання збіг досягав 85%, у соціальних експериментах результати відрізнялися з незначною похибкою, а за характеристиками ідеологічних та національних аспектів цифрові «дублери» давали більш повну й глибоку інформацію, ніж їхні «оригінали».

Слід уточнити, що цифрові «двійники» не були повною копією особистості з особливостями характеру, мали вузьку спрямованість. Спроби виявлення з допомогою таких синтетичних клієнтів споживчих переваг не мало потрібного результату. ШІ давав загальні відповіді, у питаннях-шкалах ставив усереднені оцінки, не був схожий з людською поведінкою.

Проривне рішення запропонували у 2025 р. дослідники з PyMC Labs Tallin, (Естонія) і Colgate-Palmolive Company New York (США), а саме методику «Рейтинг семантичної схожості» (SSR). У відповідях ШІ дозволили висловлювати думку у формі того, як виглядає звичайна розповідь людини, а потім проектувати її на шкалу оцінок, маючи при цьому опорні (зразкові) формулювання для кожного варіанта відповіді. Порівняння з результатами вивчення думки споживачів товарів із синтетичними споживачами підтвердили правильність рішення: реальні відповіді, збіг думок, кореляція із дійсним рейтингом товару.

Наукові досягнення стали затребувані практично. Бізнес став першим замовником на створення генеративних агентів, які з високою точністю моделюють поведінку індивідів та здібностей зі всілякими демографічними критеріями в будь-яких межах і масштабах. Дослідники Stanford University склали кістяк стартапу “Simile”, який пропонує на власній платформі визначити свою аудиторію, характеризувати сегменти ринку, моделювати реакцію на нові стратегії ринкової поведінки споживчих компаній, тестувати маркетингову комунікаційну політику.

Співробітники стартапу декларують, їхня місія — прогнозувати поведінку людини та суспільства в будь-яких ситуаціях. Однак, на нашу думку, і більш важливою є перспективна можливість викликати задані реакції та активності людей за допомогою комунікативного впливу.

Застосування технологій з залученням ШІ значно підвищує ефективність управління соціальними процесами, розвитком суспільства. Проте методологія використання ШІ буде неповною, якщо не вдосконалювати цифровий симулякр соціуму з урахуванням реальних елементів сфери культури та витворів мистецтва. До команд співробітників дослідницького та практичного напрямків роботи затребувані спеціалісти не тільки з математики і програмування, а й філософії, культурології, соціології, маркетингу, менеджменту соціокультурної діяльності.

*О. Боса*

## **ТУРИЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА**

*О. Боса*

### **TOURISM AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON OF MODERN SOCIETY**

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується глибокими трансформаціями соціальних структур, глобалізаційними процесами, цифровізацією комунікацій та зростанням мобільності населення. У цих умовах туризм набуває значення не лише економічного сектору, а й вагомого соціокультурного явища, що впливає на формування цінностей, моделей поведінки та механізмів міжкультурної комунікації. Його функціонування виходить за межі традиційного розуміння подорожей і перетворюється на складний комплекс соціальних практик, які інтегровані в сучасний інформаційний простір суспільства XXI століття.

Туризм у сучасному суспільстві виконує інтегративну функцію, що забезпечує взаємодію між представниками різних культур, регіонів і соціальних груп. Через туристичну діяльність відбувається обмін знаннями, традиціями, нормами та досвідом. Це сприяє формуванню толерантного середовища та розвитку міжкультурного діалогу. У цьому контексті туризм виступає інструментом соціальної комунікації, засобом соціалізації особистості та механізмом збереження культурної спадщини. Особливо це проявляється в межах культурно-пізнавального, подієвого та креативного туризму, де безпосередня взаємодія із культурним середовищем формує нові смисли й соціальні зв'язки.

Відзначимо, що термін «феномен» зазвичай розглядається як синонім поняття «явище» — категорії, що відображає зовнішні прояви об'єкта та дозволяє пізнати його сутнісні характеристики. Водночас у сучасному науковому дискурсі поняття «феномен» трактується ширше і пов'язується зі складними, багатофакторними системами, що потребують комплексного та міждисциплінарного аналізу. Соціокультурний феномен охоплює сукупність взаємопов'язаних соціальних

процесів, інституційних структур і культурних практик, які функціонують як цілісна система.

До ключових ознак соціальних феноменів належать: цілісність, системність, комплексність, багатofакторність, динамічність, цілеспрямованість та суб'єктивно опосередкована природа. За наявності цих ознак туризм може бути визначений як повноправний представник складних соціокультурних явищ. Його функціонування визначається взаємодією економічних, культурних, правових, технологічних та комунікаційних чинників, що формують специфічну структуру туристичної системи.

Відповідно, соціокультурний феномен туризму проявляється в його впливі на локальні громади та розвиток територій. Туристичні потоки стимулюють розвиток інфраструктури, сприяють активізації культурних ініціатив, підтримують традиційні ремесла та локальні культурні практики. Водночас виникають нові форми культурного виробництва, які пов'язані з формуванням туристичного продукту, брендингом територій та створенням символічних образів дестинацій, у якому поєднуються символічні значення.

Важливим аспектом є зміна мотиваційних характеристик туристичної поведінки. Якщо раніше домінували рекреаційні та пізнавальні мотиви, то сьогодні посилюється прагнення до самореалізації, пошуку автентичного досвіду, культурного занурення та участі в подієвих практиках. Туризм стає простором формування індивідуальної та колективної ідентичності, що відображає соціальні запити сучасності. Людина в процесі подорожі не лише споживає туристичний продукт, а й конструє власний досвід взаємодії з культурним середовищем.

Дослідження туризму як соціокультурного феномену сучасного суспільства передбачає його диференціацію за змістом панівних соціальних відносин, що визначають сферу його реалізації. Туризм одночасно функціонує в площині економічних відносин як галузь послуг, у соціальній площині — як форма взаємодії та мобільності, в культурній площині — як механізм трансляції та відтворення культурних цінностей. Така багатогранність зумовлює необхідність системного аналізу та застосування інтегрованого методологічного підходу.

Цифрові технології суттєво трансформують соціокультурну природу туризму. Онлайн-платформи, соціальні мережі, цифрові сервіси бронювання та інформаційні ресурси впливають на процес прийняття рішень, формування туристичного іміджу та поширення інформації про культурні ресурси. Цифрова репрезентація територій створює нові форми символічного сприйняття простору, де реальний і віртуальний виміри взаємодіють і доповнюють один одного. Туристичний досвід дедалі частіше починається ще до фізичного переміщення-на етапі цифрової комунікації та онлайн-взаємодії.

Особливого значення набуває роль туризму у відновленні соціальної стабільності та підтримці культурної спадщини в умовах кризових явищ. Туристична діяльність може виступати механізмом економічної підтримки культурних об'єктів, музеїв, історичних пам'яток та локальних спільнот. Завдяки інтеграції туризму в стратегії регіонального розвитку забезпечується збереження культурної пам'яті, її актуалізація та інтеграція в сучасний суспільний контекст. Таким чином, туризм виконує функцію стабілізаційного та відновлювального інструменту соціально-економічного розвитку.

У теоретичному вимірі дослідження туризму як соціокультурного феномену потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує положення соціології, культурології, економіки, менеджменту та теорії комунікацій. Такий підхід дозволяє комплексно проаналізувати механізми його функціонування, структуру взаємодії суб'єктів туристичної діяльності, формування ефективної державної політики у сфері туризму та підвищення конкурентоспроможності туристичного сектору.

*К. Добродій*

## **ТУРИЗМ ЯК ФОРМА СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ**

*K. Dobrodii*

### **TOURISM AS A FORM OF SOCIAL ACTION**

Туризм у сучасному суспільстві дедалі частіше розглядається не лише як сфера економічної діяльності чи форма проведення дозвілля. Його розвиток безпосередньо пов'язаний із глибокими трансформаціями суспільства, зокрема з змінами стилю життя людей, зростанням рівня соціальної мобільності та розширенням комунікаційних можливостей. Поширення цифрових технологій, розвиток транспортної інфраструктури та активізація міжнародних контактів створюють умови, за яких туристичні подорожі стають частиною соціального життя. У цьому контексті туризм доцільно розглядати не лише як економічну або культурну діяльність, а і як специфічну форму соціальної дії, що відображає взаємодію людей, соціальних груп і культур у процесі переміщення та спілкування.

Поняття соціальної дії посідає важливе місце в соціологічній теорії та використовується для пояснення поведінки людини в соціальному середовищі. Соціальною вважається така дія, яка має певний суб'єктивний зміст для людини та орієнтована на інших людей. Вона передбачає усвідомлену мотивацію, очікування певної реакції інших учасників соціальної взаємодії та формування відповідних соціальних відносин. Застосування цього підходу до аналізу туризму дозволяє інтерпретувати туристичну діяльність як систему свідомих дій, які спрямовані на задоволення пізнавальних, культурних, рекреаційних та комунікативних потреб людини.

Туристична подорож завжди має певну мотиваційну основу, яка формується під впливом соціальних економічних і культурних чинників. Приймаючи рішення про подорож, людина керується різноманітними мотивами: прагненням до відпочинку, бажанням змінити звичне середовище, отримати нові враження, розширити світогляд або ознайомитися з культурною спадщиною інших народів. Крім того, важливим стимулом може бути потреба в спілкуванні, встановленні нових соціальних контактів та розширенні власного соціального досвіду. У цьому сенсі туризм виступає не лише індивідуальним актом поведінки, а й способом реалізації соціальних інтересів, цінностей та життєвих орієнтацій.

Особливої уваги заслуговує комунікативна природа туризму. Подорожі сприяють встановленню міжкультурних контактів, обміну інформацією, знайомству з різними соціальними практиками та традиціями. У процесі туристичної взаємодії формуються нові соціальні зв'язки, розширюється комунікаційний простір, посилюється міжкультурний діалог. Завдяки цьому туризм виступає важливим чинником соціальної інтеграції та взаєморозуміння між народами, що є особливо актуальним у сучасному глобалізованому світі.

Водночас туризм відіграє значну роль у формуванні соціальної ідентичності особистості.

Перебуваючи в новому культурному середовищі, людина отримує можливість порівнювати різні моделі соціальної поведінки, системи цінностей і культурні традиції. Такий досвід сприяє усвідомленню власної культурної належності, формуванню критичного ставлення до соціальної реальності та розширенню світогляду. Туристичні подорожі стимулюють розвиток толерантності, відкритості до культурного різноманіття та готовності до міжкультурної взаємодії.

Не менш важливою є роль туризму у формуванні соціального простору суспільства. Активізація туристичних потоків впливає на розвиток територій, стимулює економічну діяльність, сприяє модернізації інфраструктури та появи нових форм соціальної взаємодії. У багатьох регіонах туристична діяльність стає важливим чинником соціально-економічного розвитку, формування культурних ініціатив та налагодження міжнародної співпраці. Туризм також впливає на розвиток локальних спільнот, оскільки стимулює збереження культурної спадщини, традицій і національної ідентичності.

У сучасних умовах значення туризму як форми соціальної дії лише зростає. Розвиток транспортних технологій, глобальних інформаційних мереж та цифрових сервісів значно розширює можливості для туристичних подорожей, роблячи їх більш доступними для різних соціальних груп. Туризм поступово перетворюється на важливий елемент соціальної мобільності, інструмент міжкультурної комунікації та засіб пізнання світу. Завдяки цьому туризм стає складовою сучасної соціальної реальності та одним із механізмів формування глобального соціального простору.

Отже, розгляд туризму як форми соціальної дії дозволяє більш комплексно зрозуміти його сутність і суспільне значення. Туристична діяльність постає як складний соціальний процес, у якому поєднуються індивідуальні мотиви, культурні цінності та суспільні взаємодії. У результаті туризм виступає важливою формою соціальної активності, що сприяє розвитку особистості, зміцненню міжкультурних зв'язків і формуванню відкритого соціального інформаційного суспільства XXI ст.

*Н. Криушичева*

## **ЕФЕКТИВНІСТЬ КЛАСТЕРНИХ СТРУКТУР У ТУРИСТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

*N. Kryushycheva*

### **EFFICIENCY OF CLUSTER STRUCTURES IN TOURISM ACTIVITIES**

У сучасних умовах розвитку туристичної сфери посилюється конкуренція між дестинаціями, зростає роль інтеграційних процесів, кооперації суб'єктів господарювання та формування мережових моделей взаємодії. Туристичний ринок трансформується під впливом цифровізації, глобалізації, зміни споживчих пріоритетів і посилення вимог до якості туристичного продукту. У таких умовах кластерний підхід розглядається як ефективний інструмент підвищення конкурентоспроможності регіонів, оптимізації використання ресурсного потенціалу та забезпечення сталого розвитку галузі.

Кластер у туристичній діяльності трактується як територіально або функціонально об'єднана система підприємств, установ, організацій, органів влади та інших зацікавлених суб'єктів, що взаємодіють на засадах партнерства та координації з метою створення конкурентоспроможного туристичного продукту.

Основу кластерної моделі становлять горизонтальні зв'язки між підприємствами одного рівня, вертикальні взаємозв'язки в межах ланцюга створення вартості, а також взаємодія з освітніми, науковими та фінансовими інституціями.

У структурі кластеру формуються спільна інфраструктурна база, єдина маркетингова стратегія, механізми обміну інформацією та інноваційними рішеннями. Значну роль відіграє цифрова інтеграція учасників, використання інформаційних платформ, систем аналітики туристичних потоків та електронних сервісів управління. Це забезпечує оперативність прийняття рішень і підвищує прозорість економічних процесів усередині кластерної системи.

Ефективність функціонування кластерних структур залежить від низки факторів, серед яких — рівень інтеграції учасників, наявність стратегічного планування, нормативно-правове забезпечення, фінансова стійкість суб'єктів та активна підтримка органів державної влади і місцевого самоврядування. Важливою передумовою є формування довгострокової стратегії розвитку кластеру із чітким визначенням цілей, індикаторів результативності та механізмів моніторингу.

Оцінювання ефективності кластерних структур у туристичній діяльності здійснюється на основі комплексного підходу, що охоплює економічні, соціальні та інституційні показники. До основних критеріїв належать: зростання туристичного потоку й збільшення тривалості перебування туристів; підвищення обсягів реалізації туристичних, готельних та супутніх послуг; збільшення податкових надходжень до місцевих бюджетів; підвищення рівня зайнятості населення у сфері туризму та суміжних галузях розвитку туристичної інфраструктури та модернізація матеріально-технічної бази; активізація інноваційної діяльності та впровадження цифрових технологій; підвищення якості та конкурентоспроможності туристичного продукту; рівень кооперації між учасниками й інтенсивність внутрішньокластерної взаємодії.

Методика оцінювання може включати застосування кількісних індикаторів ефективності, індексних показників, експертного оцінювання, порівняльного аналізу регіонів, SWOT-аналізу, а також економіко-математичного моделювання. Доцільним є використання інтегрального показника ефективності, що дозволяє узагальнити різномірні параметри та визначити рівень розвитку кластерної структури у динаміці.

Практична реалізація кластерної моделі сприяє формуванню синергійного ефекту. Він проявляється в зниженні транзакційних витрат, підвищенні ефективності використання ресурсів та посиленні маркетингових позицій регіону на національному й міжнародному ринках. Об'єднання підприємств у межах кластеру забезпечує спільне просування туристичного продукту, розвиток тематичних маршрутів, створення комплексних пакетних пропозицій і підвищення рівня сервісу.

Особливу увагу варто приділити туристичній діяльності в умовах воєнного стану в Україні. Воєнні дії негативно вплинули на фізичне та психологічне здоров'я населення, що зумовлює необхідність посилення ролі медичного й оздоровчого туризму. Враховуючи суспільні потреби, які спричинені агресією проти України та дією зовнішніх і внутрішніх факторів нестабільності, актуалізується питання формування й розвитку кластерних структур, що орієнтовані на забезпечення якісних послуг у сфері медичного, лікувально-оздоровчого та інших напрямів соціально спрямованого туризму в Україні.

Особливо значущою є роль органів місцевого самоврядування у формуванні сприятливого інституційного середовища для розвитку кластерних ініціатив. Державна підтримка може проявлятися у вигляді фінансових стимулів, грантових програм, податкових преференцій, інформаційного супроводу та сприяння в залученні інвестицій. Ефективна координація між владою та бізнесом створює умови для сталого розвитку туризму.

Отже, кластерні структури є дієвим механізмом підвищення ефективності туристичної діяльності та формування конкурентних переваг регіонів. Їх результативність визначається рівнем інтеграції учасників, якістю стратегічного управління, розвитком інноваційного середовища та підтримкою інституційних механізмів регулювання.

*М. Лупан*

## **СИСТЕМНИЙ PR У ПРОСУВАННІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУ**

*М. Лупан*

### **SYSTEMIC PR IN THE PROMOTION OF A SOCIOCULTURAL PROJECT**

У сучасному культурному просторі важливим напрямом досліджень є актуальні питання менеджменту соціокультурної діяльності і туризму. Розвиток культурних інституцій, креативних ініціатив та соціокультурних проектів потребує ефективних управлінських підходів, що забезпечують їхню видимість у суспільстві, залучення аудиторії та формування позитивної репутації. У цьому контексті особливої актуальності набуває використання інструментів зв'язків з громадськістю.

Соціокультурні проекти виконують важливу роль у розвитку культурного середовища, сприяють формуванню культурної ідентичності, соціальній інтеграції та розвитку творчого потенціалу суспільства. Водночас ефективність їх функціонування значною мірою залежить не лише від змісту культурної діяльності, а й від того, наскільки успішно організовано комунікацію з громадськістю. Саме тому у сфері менеджменту соціокультурної діяльності дедалі більшого значення набуває системний підхід до PR.

Системний PR передбачає комплексне управління комунікаційними процесами організації, що включає стратегічне планування, визначення цільових аудиторій, формування ключових повідомлень та використання різноманітних комунікаційних інструментів. На відміну від фрагментарних інформаційних кампаній, системний підхід дозволяє забезпечити послідовність комунікації та формувати довготривалі взаємини між організацією та її аудиторією. У сфері соціокультурної діяльності це є особливо важливим, оскільки культурні проекти часто мають не лише мистецьку, а й соціальну місію.

Необхідність застосування системного PR у менеджменті соціокультурних проектів зумовлена низкою факторів. Насамперед культурні організації та ініціативи функціонують в умовах високої конкуренції за увагу аудиторії. Сучасний інформаційний простір насичений великою кількістю культурних подій, медіапродуктів та розважального контенту. У таких умовах соціокультурні проекти потребують ефективних механізмів комунікації, що дозволяють привернути увагу громадськості та сформувати інтерес до їх діяльності. Крім того, багато соціокультурних ініціатив мають обмежені фінансові ресурси, що ускладнює використання традиційної реклами. Саме тому PR стає одним із ключових

інструментів менеджменту соціокультурної діяльності, адже дозволяє ефективно поширювати інформацію про проект, формувати позитивний імідж та залучати нових учасників і партнерів.

Важливим аспектом є також формування довіри до проекту, що особливо актуально для ініціатив, пов'язаних із соціальною або терапевтичною діяльністю.

Системний характер PR полягає у використанні комплексу різних комунікаційних інструментів, які взаємодіють та створюють цілісну комунікаційну стратегію. До таких інструментів належать робота із засобами масової інформації, створення інформаційного та медійного контенту, активна діяльність у соціальних мережах, організація культурних подій, співпраця з партнерами та участь у громадських ініціативах. Комплексне застосування цих інструментів забезпечує постійну присутність проекту в інформаційному просторі та сприяє формуванню стійкого інтересу аудиторії.

Особливе значення системний PR має для соціокультурних проектів, що поєднують мистецьку діяльність із соціальними практиками. Прикладом такого проекту є Краківський театр театральної терапії «І.Гра», діяльність якого спрямована на поєднання театрального мистецтва з елементами психологічної підтримки та соціальної взаємодії. Комунікаційна діяльність подібних ініціатив має на меті не лише популяризацію культурного продукту, а й поширення ідей інклюзивності, підтримку та розвиток особистості через мистецтво. У цьому контексті системний PR виступає важливим інструментом менеджменту соціокультурної діяльності, що сприяє ефективному просуванню проекту, формуванню позитивного іміджу та розширенню аудиторії.

Налагоджена комунікаційна стратегія дозволяє організації формувати стійкі взаємини з громадськістю, культурними інституціями та потенційними партнерами, що є важливим фактором стабільного розвитку соціокультурних ініціатив.

Отже, у межах сучасних досліджень актуальних питань менеджменту соціокультурної діяльності і туризму системний PR можна розглядати як важливий управлінський інструмент, що забезпечує ефективну комунікацію між культурним проектом та суспільством. Комплексне використання PR-інструментів сприяє підвищенню впізнаваності соціокультурних ініціатив, розширенню їх аудиторії та посиленню їх соціального й культурного впливу.

*Д. Мінджія*

## **МЕНЕДЖМЕНТ КРЕАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШЕНУ**

*D. Mindzhyia*

### **MANAGEMENT OF CREATIVE PROCESSES IN MUSIC PRODUCTION**

Сучасна музична індустрія є динамічним сегментом креативних індустрій, у якому поєднуються мистецькі, організаційні та економічні складові. Зміни в способах створення та поширення музичного контенту, спричинені розвитком цифрових технологій і трансформацією культурного ринку, актуалізують питання ефективного управління творчими процесами у сфері музичного продакшену.

Об'єкт дослідження — сфера музичного виробництва. Предмет дослідження — менеджмент виконавського мистецтва та його продюсинг.

Музичний продакшен можна розглядати як багаторівневий процес створення мистецького продукту, що охоплює генерацію творчої ідеї, підготовку музичного

матеріалу, організацію звукозапису, подальшу обробку та просування результату творчої діяльності. Кожен із цих етапів потребує чіткої координації й управління, що забезпечує ефективну взаємодію між учасниками творчого процесу.

Ключову роль у цьому середовищі відіграє продюсер, який виконує не лише організаційні, але й креативно-управлінські функції. Його діяльність пов'язана з формуванням художньої концепції проєкту, добром виконавців та спеціалістів, плануванням виробничого процесу і визначенням стратегій розвитку музичного продукту.

У дослідженні пропонується підхід до розуміння менеджменту креативних процесів у музичному продакшені як системи управління творчою діяльністю, спрямованої на поєднання художнього задуму з ефективною організацією виробництва та просування музичного контенту. Такий підхід дозволяє структурувати етапи створення музичного продукту та окреслити управлінські функції у сфері виконавського мистецтва.

Важливим чинником розвитку музичного продакшену сьогодні є активне використання цифрових платформ і комунікаційних каналів. Стрімінгові сервіси, соціальні мережі та онлайн-платформи змінюють традиційні механізми поширення музики та відкривають нові можливості для взаємодії між виконавцями й аудиторією.

Отже, управління креативними процесами у сфері музичного продакшену виступає важливим елементом організації сучасної музичної діяльності. Воно сприяє узгодженню творчих та управлінських складових процесу створення музичного продукту і забезпечує його ефективне функціонування в умовах сучасного культурного середовища.

*В. Чекитуріна*

### **СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА САМОЦЕНЗУРУ: ТЕРНИСТИЙ ШЛЯХ ВІД СВОБОДИ ДУМОК ДО СВОБОДИ СЛОВА**

*V. Chekshturina*

### **SOCIO-CULTURAL FACTORS INFLUENCING SELF-CENSORSHIP: THE THORNY PATH FROM FREEDOM OF THOUGHT TO FREEDOM OF SPEECH**

Соціокультурні та сімейні норми, соціально-політичні впливи, «дружне» середовище формують феномен внутрішньої самоцензури, яка розвивається в людини спонтанно, несвідомо, під впливом зовнішніх факторів. Усвідомлення індивідом власної самоцензури та причин її виникнення й використання в багатьох випадках є першим кроком до свідомого мислення та комунікування. Психолог З. Фрейд у праці про психоаналіз уперше виокремив цей феномен та описав його як стримування та контроль за думками й висловлюваннями.

Мета короткої теоретичної розвідки — акцентувати на когнітивних процесах внутрішньої комунікації та зосередити увагу на формуванні самовідповідальної самоцензури.

Використано метод теоретичного аналізу дослідження феномену «самоцензура» в царині культурології, соціології, психології, соціальних комунікацій; застосовано методи синтезу та узагальнення для формування висновків.

Теоретичні дослідження в галузі соціології та психології доводять, що феномен високої внутрішньої самоцензури особливо поширений у тоталітарних країнах, де

зовнішня цензура журналістських матеріалів, наукових досліджень, соціокультурні та релігійні догми безпосередньо детермінують рівень самоцензури. Однак самоцензура в індивіда може розвиватися і в демократичних країнах під впливом соціально-економічних факторів.

Теорія масової комунікації, торкаючись дефініції «соціальна відповідальність», корелює з питаннями самототалітаризму та самолібералізму.

Ці полярності так чи інакше негативно впливають на внутрішню та зовнішню комунікацію індивіда. Самототалітаризм обмежує свободу думок і свободу слова, стримує вільне самовираження та формує комунікаційні блоки й бар'єри. Як результат «заховані думки», «приховані ідеї» блокують розвиток індивідуальності, формуються соціально-корисна персоналізація, репрезентація, копіювання, шаблонування соціально-прийнятних наративів.

Самолібералізм як протилежний полюс самототалітаризму розвиває межі самоконтролю, долає бар'єри стійких суспільних норм та конфронтує з соціально-сталими принципами, які екзистенціюють у суспільстві. Як наслідок — хаос та відсутність ґрунту для компромісів.

У царині культурології фіксують чисельні випадки маркування процесу комунікування в українському фольклорі, як негативного, так і нейтрального. Також існують «народні поради», які впливають на розвиток внутрішньої самоцензури індивіда, такі як: «тримай язика за зубами», «не лізь поперед батька в пекло», «не винось сміття з хати», «багато слів, але мало діла», «візьми свої слова назад», «прикуси язика» та багато інших народних висловлювань, які формують внутрішнього цензора комунікатора.

Подібні культурологічно-комунікаційні ментальні впливи стримують розвиток свободи висловлювань, створюють бар'єри та відмежовують «бажане» висловлювання від «справжнього». Але між «землею та небом» завжди є простір для зростання.

Екватором між різноманітностями проявлення природи самоцензури є самовідповідальність. Феномен самовідповідальності за думки формується вже не спонтанно, а свідомо самою особистістю. Це явище спрямоване на розвиток унікальної індивідуальності, креативності, впевненості в комунікаціях та уникненні необґрунтованих конфронтацій та явних конфліктів.

Отже, усвідомлена самоцензура, яка формується на «здоровому глузді», сприятиме посиленню когнітивних умінь комунікатора контролювати та «відсіювати зайве» з перевантаженого ідеями інформаційного простору, де панують шаблони «правильного» та «звичного», стане запорукою реалізації власних ідей та розширення осмислених контактів, що також збагатить й урізноманітнить інформаційний банк скарбів соціальних комунікацій.

СЕКЦІЯ:  
СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА

*С. Гаврилюк*

**ПАМ'ЯТКИ ІСТОРІЇ В УКРАЇНІ:  
АКТУАЛІЗАЦІЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ**

*S. Havryliuk*

**HISTORICAL MONUMENTS IN UKRAINE:  
ACTUALIZATION AND USE IN CULTURAL TOURISM**

У системі культурної спадщини України вагоме місце посідають пам'ятки історії. Згідно з Законом України «Про охорону культурної спадщини», це будинки, споруди, їхні комплекси (ансамблі), окремі поховання та некрополі, місця масових поховань загиблих військовослужбовців (у тому числі іноземців), місця бойових дій, місця загибелі бойових кораблів, морських та річкових суден, у тому числі із залишками бойової техніки, озброєння, амуніції тощо, визначні місця, пов'язані з важливими історичними подіями, з життям та діяльністю відомих осіб, культурою та побутом народів.

Специфіка нерухомих пам'яток історії полягає в цінності вміщеної в них інформації, автентичності цих об'єктів, синхронності в часі з важливими для держави подіями. Такі об'єкти культурної спадщини створюють своєрідні мости між минулим і сучасністю, розкриваючи багатства та унікальність української культури для світу. Питання збереження й актуалізації пам'яток історії особливо важливе, оскільки сприяє формуванню патріотизму, національної ідентичності, укріпленню суверенітету держави.

Пам'ятками історії в Україні здебільшого опікуються історико-культурні заповідники. Їхні співробітники проводять науково-дослідну, екскурсійну, виставкову, видавничу, інші види діяльності, яка спрямована на збереження та актуалізацію історичних об'єктів культурної спадщини, беруть участь у грантових проєктах з охорони пам'яток, організують наукові конференції, за матеріалами яких публікують збірники праць. Нині в Україні діє більше 60 історико-культурних заповідників, 20 з яких мають статус національних.

У ХХІ ст. важливими компонентами пам'яток охоронної діяльності залишаються не лише збереження пам'яток історії, а й їх належне представлення та використання, забезпечення інтеграції об'єктів культурної спадщини в туристичний продукт. Під актуалізацією нині розуміємо надання об'єктові історичної спадщини нового змісту, зрозумілого сучасному відвідувачу. Серед поширених напрямів актуалізації пам'яток історії — їх інтерпретація (створення захопливого сторітелінгу навколо об'єкта); інфраструктурна адаптація, яка не впливає на стан пам'ятки та не руйнує її автентичність; інтерактивність.

Актуалізація пам'яток історії передбачає «живе спілкування» з відвідувачем, що включає різноманітні новітні форми й механізми їх представлення. Серед найбільш поширених — оглядові і тематичні екскурсії, історичні фестивалі, лицарські бої й турніри, проведення театралізованих екскурсій, майстер-класів тощо. Сучасного відвідувача не задовольнить суха монотонна розповідь. Він прагне «доторкнутися до історії», стати учасником тих чи інших історичних подій, розібратися в сутності

дискусійних питань української минувшини, надати їм відповідну оцінку. Якщо ж від пам'ятки історії залишилися руїни, то туристові буде цікаво ознайомитися з нею через використання інтерактивних технологій (QR-кодів та аудіогідів). Саме такий підхід до організації справи актуалізації культурної спадщини здатен викликати у відвідувача емоції, співпереживання, оживити «мовчазний» об'єкт, зацікавити.

Пам'ятки історії в Україні є ключовим ресурсом, який сприяє розвитку культурного туризму — виду діяльності, спрямованого на ознайомлення з культурною спадщиною, історією, мистецтвом, традиціями, що здійснюється шляхом пізнавальних подорожей (в тому числі онлайн), метою яких є духовне збагачення та отримання нових вражень через відвідування музеїв, історичних місць, фестивалів тощо. Роль пам'яток історії у сфері культурного туризму посилює їхня освітня функція. До прикладу, місця поховання воїнів ОУН-УПА, пам'ятні знаки, хрести, пам'ятники, будівлі, з якими пов'язані визначні події минулого — усе це історична спадщина, яка використовується в процесі патріотичного виховання насамперед молоді. А тим не менше давні некрополі не досліджувались десятиліттями. Місцеві жителі ними не опікувалися, а науковці не звертали увагу на історичну цінність цих об'єктів. Відтак, цвинтарі заростали чагарниками, стаючи чимось далеким та неактуальним. Тому робота ГО «Україна Інкогніта», створений у 2005 р. сайт організації актуалізують значний пласт української історії, привертаючи увагу громадськості до пам'яток історії, проблем їх збереження та актуалізації.

Важливою складовою сучасного світу і туристичної індустрії зокрема є соціальні мережі. Актуалізація культурної спадщини в соцмережах сприяє оперативнішому поширенню інформації серед зацікавлених осіб. В Україні набувають популярності туристичні сайти із розробленими маршрутами. Вони «спрошують роботу» потенційним туристам та екскурсантам, надаючи їм уже готовий напрямок із вказівниками руху. Як приклад, сайт «Волинь туристична», де розміщена інформація про найцікавіші в історичному плані пам'ятки Волині. Серед об'єктів, включених для огляду, — місця битви під Берестечком (1651 р.): о. Гайок, Козакова яма, урочища Монастирщина, Козацька переправа. Туристичний сайт «Волинь унікальна» пропонує відвідувачам самим побудувати маршрут на основі запропонованих об'єктів історичної спадщини на території Волинської області.

Отже, актуалізація через туристичні сайти дозволяє пам'яткам історії стати об'єктами показу, зацікавлень туристів, надає шанси бути внесеними до туристичних маршрутів і поширеними серед цільової аудиторії.

Пам'ятки історії мають широке застосування в численних різновидах культурного туризму: історичному, пізнавальному, освітньому, паломницькому, подієвому, етнографічному, архітектурному тощо. Культурні ресурси приваблюють туристів, що приводить до зростання попиту на послуги готелів, сувенірних крамниць, транспорту, сприяє розвитку туристичної інфраструктури та створює нові можливості для малого й середнього бізнесу, забезпечуючи сталий розвиток громад. Водночас для стабільного розвитку необхідно впроваджувати ефективні стратегії управління туристичними потоками та збереження пам'яток. Продумана ефективна співпраця між державою, місцевими громадами й приватним сектором є ключовим чинником успішної інтеграції культурної спадщини в розвиток туристичної галузі.

*А. Абузаров*

**ПОТЕНЦІАЛ ПРОГРАМ ТА АФІШ ІЗ ФОНДІВ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОГО  
ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ДЖАФАРА ДЖАББАРЛІ  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОДІЙ “ВЕЛИКОГО СТАЛІНСЬКОГО ТЕРОРУ”**

*A. Abuzarov*

**THE POTENTIAL OF PROGRAMS AND POSTERS FROM THE COLLECTIONS  
OF THE JAFAR JABBARLI AZERBAIJANI THEATRE MUSEUM IN THE CONTEXT  
OF THE “THE GREAT STALINIST TERROR”**

Одним із найскладніших завдань сучасної музейної практики є репрезентація травматичного історичного досвіду, особливо спадщини тоталітарних режимів. Насильство тієї епохи часто залишило лише фрагментарні сліди, а вилучення імен жертв із публічного простору було частиною державної політики забуття. У таких умовах особливої цінності набувають предмети, що фіксують не лише культурне життя, а й сліди його руйнування та порятунку. Особливо яскраво це проявляється в артефактах сталінських репресій.

Серед джерел, які свідчать про «єжовщину» 1937–1938 рр., виділяються пам'ятки з буквальними слідами насильства. Театральні програми та афіші з відділу програм й афіш, архівно-меморіального фонду Азербайджанського театального музею імені Джафара Джаббарлі в Баку, заснованого 1934 р. Агакерімом Шаріфовим, є саме таким видом джерел: документами, де чорнилом викреслено імена акторів та режисерів, заарештованих або розстріляних у роки чисток. Ці артефакти є не просто історичними реліквіями, а матеріальними доказами систематичного знищення людей та стирання їх із колективної пам'яті. У цьому контексті викреслювання імен постає як складний феномен. З одного боку, це форма символічного видалення особистості (*damnatio memoriae*), з іншого, саме збереження цих скомпрометованих матеріалів стало актом неймовірної мужності.

Серед матеріалів музею вирізняються афіші та програми, пов'язані з театром, що носив ім'я розстріляного 1937 р. партійного діяча Дадаша Буніатзаде. Логіка терору вимагала забуття: ім'я «ворога народу», що прикрашало фронтон театру, було фізично закреслено в програмах та афішах. Така афіша стає прямим доказом, який фіксує зміну політичного курсу не через текст, а через акт вандалізму, що став історичним свідченням.

Однак найбільш значущим смисловим шаром цих документів постає постать наукової співробітниці музею Аферин Мамедбекової. У роки, коли НКВС знищувало свідчення, пов'язані з «ворогами народу», вона, ризикуючи життям, ховала експонати від вилучення. У цьому контексті викреслювання імен могли бути відчайдушною спробою зберегти сам матеріальний носій. Приводячи документ «відповідно до вимог», музейники сподівалися вберегти його від повного знищення. Лінія, що перекреслює ім'я, ставала ціною за життя документа, перетворюючи його на німого свідка епохи.

Матеріальні сліди на афішах набувають плоти й крові при зіставленні з біографіями конкретних людей. Серед викреслених імен виділяється постать Аббаса Мірзи Шаріфзаде (1893–1938) режисера та актора, основоположника національної кінематографії. Заарештований 1938 р., він був розстріляний 5 грудня. Фатальну роль у його долі відіграла вистава «Макбет», після якої його й затримали.

Ключовим є ім'я Ульві Раджаба (1903–1938), блискучого актора, одного з провідних майстрів національного театру. 1937 р. він був репресований. Його ім'я, яке мало сяяти в програмах, було варварськи закреслено.

Не менш драматичною є доля акторки Памфілії Танаїліді (Сураї Зангезурської) (1891–1938). Грекиня, яка стала зіркою азербайджанської сцени, була заарештована за абсурдним звинуваченням у шпигунстві на користь Ірану. Фраза про якість іранських сигарет і дружба з «ворогом народу» стали підставою для розстрільного вироку. Афіші та програми з її ім'ям сьогодні сприймаються як поминальний список, де кожна роль є етапом шляху, обірваного в застінках НКВС. Ці музейні матеріали із закресленими іменами повертають із небуття понівечені долі цілого покоління.

Цінність документів полягає в їхній матеріальній фактурі, а саме лініях пера поверх тексту, що утворюють палімпсест епохи. Принцип «повільного розглядання» концентрує увагу на фізичній біографії предмета, а графічна реконструкція первісного вигляду робить акт втручання та контекст насильства відчутними.

Центральним рівнем інтерпретації має стати зіставлення акту закреслення та акту порятунку. Історія Аферин Мамедбекової, яка ризикувала життям, щоб сховати експонати, перетворює афішу на свідчення героїзму. Лише розуміючи подвійну природу цих артефактів як інструменту забуття й об'єкта порятунку, ми можемо оцінити їх як унікальні свідчення, що повертають імена та долі.

Подібні практики меморіалізації розвинені на пострадянському просторі. Паралелі з українським «Розстріляним відродженням» і долею Леся Курбаса демонструють спільність механізмів сталінської політики, відкриваючи перспективи для компаративних досліджень, які підкреслюють загальнолюдський масштаб трагедії.

Театральні програми з фондів Бакинського музею становлять унікальний тип джерела. Сліди ручних втручань дозволяють розглядати їх як складні наративи, що зафіксували процеси культурної політики, механізми забуття та героїчні зусилля, спрямовані на збереження пам'яті. Історія викреслювань імен, переплетена з подвигом музейних працівників, перетворює скромні друковані аркуші на багаточарові свідчення, що поєднують історію театру з історією репресій і виводять розмову на рівень високої людської трагедії та доблесті.

*Ю. Никольченко*

## **ДО ПИТАННЯ ПРО БЕРЕЗНІВСЬКИЙ СКАРБ СРІБНИХ МОНЕТ XVI–XVII СТ. НА РІВНЕНЩИНІ**

*J. Nikolchenko*

### **ON THE QUESTION ABOUT THE BEREZNE TREASURE OF SILVER COINS OF THE XVI–XVII CENTURIES IN THE RIVNE REGION**

У доповіді розглядається питання щодо скарбу срібних монет XVI–XVII ст., випадком знайденого поблизу с-ща Березно на Рівненщині.

Серед монетних скарбів пізнього середньовіччя України особливе місце посідає Березнівський на Рівненщині, який викликає значний науковий інтерес у вітчизняних і зарубіжних нумізматів, істориків, культурологів та колекціонерів. Актуальність проблеми визначається тим, що пам'ятка є унікальним джерелом для вивчення особливостей історичного, соціально-економічного та культурного розвитку Волинських земель України напередодні та на початку Національно-

визвольної війни 1648–1658 рр., а також у з'ясуванні причини, що спонукали власника скарбниці перенести її до надійної схованки; визначенні матеріальної складової скарбу порівняно з ринковими показниками в українських землях Речі Посполитої першої половини XVII ст.

На жаль, протягом тривалого часу існувала необхідність дотримувати певної конфіденційності, пов'язаної зі значною номінальною і страховою вартістю Березнівського скарбу, що суттєво гальмувало його наукове дослідження та популяризацію. Лише на сучасному етапі виникли сприятливі умови введення до наукового обігу результатів ґрунтовного дослідження пам'ятки.

Перші дві публікації щодо знахідки з Березного були здійснені автором у 1999 та 2002 рр. Вони мали переважно інформаційний характер. Головна увага зверталася на дослідження місця знахідки, фізичний стан монет та їхню нумізматичну складову. Проблеми історичного, соціально-економічного та культурного значення пам'ятки в зазначених публікаціях не розглядалися. У 2009 р. у науковому віснику «Гілея» була надрукована наша стаття «Унікальний скарб монет XVI–XVII ст. з Березного на Рівненщині», у якій була представлена більш розгорнута, на той час, інформація про вміст скарбу та висунуто припущення щодо причин його схованки. Уперше фотографії скарбу ілюстрували статтю автора «Скарб монет XVI–XVII століть із Березного» у колективній монографії «Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини», що побачила світ на кафедрі культурології в Рівненському державному гуманітарному університеті у 2010 р.

Історія знахідки скарбу звичайна для нашого часу. 9 липня 1975 р., у середу, в райцентрі Березне Рівненської області учень восьмого класу місцевої школи Леонід Сичик випадково знайшов скарб старовинних срібних монет. Зі слів Леоніда, після повернення додому, він передав монети на збереження своєму двоюрідному брату, водію-наставнику місцевого автомобільного підприємства Михайлу Окерешку. У вівторок, 15 липня, у другій половині дня, перебуваючи у відрядженні в обласному центрі, М. Окерешко завітав до Рівненського обласного краєзнавчого музею і передав до музею 20 великих срібних монет — талерів XVI–XVII ст. різних монетних дворів Західної Європи. Інтуїтивно, М. Окерешко вибрав зі скарбу для демонстрації у музеї унікальні портретні талери.

Директор РОКМ Василь Сидоренко доручив обстеження місця знахідки скарбу та його подальше наукове дослідження автору — на той час начальнику археологічної експедиції музею, заступнику директора музею з наукової роботи. На місці було встановлено, що скарб був випадково знайдений Леонідом Сичиком в піщаній дюні лівого берега р. Случ біля східної околиці Березного. За переказами, поблизу знаходилися фундаменти давніх будівель, розібрані мешканцями селища на каміння на початку XX ст. Монети містились у глиняному кружальному горщику, уламки якого вдалося зібрати на місці, та у камеральних умовах здійснити його реконструкцію. Посудина округлої форми темно-коричневого кольору типу т. зв. «кубушок». Їх ще називають баньками, або калитками, звідси: «берегти (ховати, тримати) гроші в кубушці (калитці)». Висота посудини — 17,8 см, діаметр дещо — 8,6 см. Датування посудини не викликало сумнівів, аналогічний за типом посуд досліджено вітчизняними археологами на пам'ятках XVI–XVII ст. Волині і Правобережної України.

Скарб містив 92 срібні монети, зокрема:

48 гульденів провінцій Голландія, Зеландія, Західна Фрізія Сполучених Нідерландів. Гульден (нім. Gulden від golden — золотий) — назва золотої, а з кінця XVI ст. срібної монети, карбованої також у Німеччині від середини XIV до кінця XV ст. спочатку за зразком флорина, далі — із локальними властивостями. Срібний гульден (рейхсгульдінер) важив 24,62 г (22,9 г чистого срібла), на аверсі мав зображення правителя або герба держави, на реверсі — орла з цифрою 60 (крейцерів). Він був основною обіговою монетою в південно-західних німецьких країнах і потрапляв у XVII ст. на українські грошові ринки.

16 альбертусталерів (патагонів) Південних Нідерландів під владою Іспанії. «Альбертусталери — талерні монети, карбовані з 1612 р. в іспанських Нідерландах намісниками іспанського короля Альбертом і Єлизаветою (звідси назва — альбертусталери). На одному боці альбертусталера був зображений іспанський герб, а на другому — скісний брабантський хрест. На німецьких землях їх називали “Kreuztaler”, в Україні — «хрестовими», «крижовими» або «крижаками». Іспанська назва альбертусталера — патагон. У другій половині XVII ст. вони оцінювалися в середньому в 60 коп. за штуку (Лівобережна Україна), або у 3 польських злотих (Правобережна Україна). У Галичині вони йшли тоді за 3 злоті та 18 грошів (польський злотий=30 грошам), а в «новій» (тимфи, шостаки та ін.) монеті Яна Казимира — за 6–7 злотих.

4 рейксдальдери провінцій Голландія і Зеландія Сполучених Нідерландів. «Рейксдальдер (нідерл. rijksdaalder) — різновид талера, який був наслідуюнням випущеного в 1566 німецького рейхсталера (25,98 г срібла за загальної ваги 29,38 г). Був поширений на українських землях у складі Речі Посполитої.

4 талери герцогства Брауншвейг.

3 корабельних песо (реали) Іспанії. Карбування реалів почалося за зразком французьких грошів (турноз) приблизно від середини XIV ст. вагою 3,48 г (3,24 г чистого срібла). Із появою іспанського талера — песо — за Фердинанда та Ізабелли (1479–1516) реал вартував 1/8 його частину. Песо — старовинна іспанська срібна монета вартістю 8 реалів, карбування якої почалося в XVI ст. В Україні іспанські песо трапляються досить рідко й обов'язково в обрізаному вигляді, тому що вони були важчі за звичайні західноєвропейські талери. Вміст чистого срібла в песо у XVI–XVII ст. дорівнював 25,57 г.

3 талери Священної Римської імперії.

2 талери Сен-Галлена, Швейцарія.

6 монет представлені в одному примірникові: левендальдер провінції Західна Фрізія Сполучених Нідерландів; талер кантона Шаффгаузен, Швейцарія; талер маркграфства Брандербург; талер архієпископства Зальцбург; талер єпископства Пассау; талер невизначений.

6 монет Речі Посполитої — один талер, 2 орта, 3 шостака.

Фізичний стан монет — добрий; збереглися легенди на всіх монетах, окрім одного талера. Відповідно до технології і практики, що існувала в той час, автором була виконана реставрація монет, яка дозволила провести їхнє наукове дослідження і передати в експозиційному стані до фондів Рівненського краєзнавчого музею.

Березнівський скарб на 94,5% містить західноєвропейські талерові монети. Інші 5,5% припадають на два орта коронні та три шостака коронні Речі Посполитої. Невизначеним залишився один талер, на якому вдалося прочитати лише дату випуску 1580 р. У скарбі переважають гульдени провінцій Голландія, Зеландія,

Західна Фрізія Сполучених Нідерландів — 49 та альбертуталери (патагони) Південних Нідерландів під владою Іспанії — 16. Вага талерів коливається від 26,3 до 28,5 г, що відповідає вазі за номіналами монетних дворів, які їх карбували.

Для визначення кількості чистого срібла відповідно до загальної кількості сплаву монети пройшли апробацію у Львівській лабораторії пробірного нагляду Міністерства фінансів УРСР. Проба срібних сплавів, з яких були виготовлені монети Березнівського скарбу, коливалась від 812,5 до 875. Вона відповідає 12–14 лотам, або 13–14 грамам західноєвропейської системи пробірної різноваги XVI–XVII ст., що складає таблицю від 1 до 16 лотів, або від 1 до 18 гранів. Зважаючи на результати апробації, можна зазначити, що монети є оригінальними, мають високу якість і того часу були конкурентоспроможними на європейському ринку.

У скарбі містились 23 портретні талери західноєвропейських монетних дворів — 26,4% від загальної кількості талерів. Значна кількість портретних талерів робить колекцію унікальною у вітчизняній нумізматиці. Найстаршою монетою за часом карбування скарбу є талер Георга і Альберта маркграфства Бранденбург-Ансбах, випущений у 1542 р. в обмеженій кількості і відомий лише в декількох нумізматичних колекціях Європи. Наймолодша монета скарбу левендальдер (левогий талер) провінції Західна Фрізія Сполучених Нідерландів випущена в 1647 р.

Спробуймо з'ясувати можливі причини, що спонукали власника монет утаємничити їх на березі Случі поблизу м. Андріїва (давня назва Березного). 2 травня 1647 р. громада андріївських міщан, озброєних «шаблями, киями, очепами і рогатинами», виступила проти військового слуги канцлера Великого князівства Литовського, заgonу його челядників-шляхтичів, місцевих багатіїв та лихварів. Нам невідомо, чим закінчився цей виступ міщан, але він міг «підштовхнути» власника монет надійно сховати свій капітал.

Іншою причиною сховати монети могли стати події, безпосередньо пов'язані з Національно-визвольною війною українського народу 1648–1658 рр. У липні 1648 р. головні сили Максима Кривоноса після перемоги над Яремою Вишневецьким під Старокостянтинівим рушили на північ. Вони визволили з-під польсько-шляхетської влади міста Полонне, Чуднов, Чорторійськ, Острог, Заслав, Великі Межирічі і вийшли майже на середню течію Случі. Відстань від Великих Межиріч до Андріїва становить 47 км. І хоча повстанці Максима Кривоноса не дійшли до Андріїва, загроза для заможних мешканців містечка була реальною.

Вміст Березнівського скарбу підтверджує вагому присутність «західноєвропейського компонента» в монетних скарбах Правобережної України XVII ст. Він конкретно вказує на нестабільність грошової системи Речі Посполитої і, як наслідок, збільшення питомої частки монет з країн Західної Європи в грошовому обігу України.

*В. Надольська*

## **ІНТЕГРАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ ГРОМАД**

*V. Nadolska*

## **INTEGRATION OF CULTURAL HERITAGE OBJECTS INTO THE SOCIO-CULTURAL LIFE OF COMMUNITIES**

Культурна спадщина як сукупність предметів, явищ і духовних цінностей минулого, що збереглися в сучасній культурі, фіксує не лише особливості певних етапів історичного розвитку суспільства. Характеризуючись значним історико-культурним потенціалом, пам'ятки разом з тим виступають дієвим інструментом розвитку громад. Питання належного використання об'єктів культурної спадщини, включення їх у сучасне суспільне життя, поряд із їх виявленням, вивченням та збереженням, визнається сьогодні важливим завданням пам'яткоохоронного процесу. Перехід до активної інтеграції спадщини в життя громад є головною тенденцією соціокультурного розвитку початку XXI ст. Рівень використання культурної спадщини належить до значимих показників, які засвідчують рівень культури суспільства.

Інтеграція об'єктів культурної спадщини в життя громад дозволяє перетворити пам'ятки на активних учасників соціальних процесів, сприяє не лише збереженню історії, але й робить її впливовою. Ставлячи перед собою спільне завдання, новітні практики соціокультурної інтеграції спадщини в першу чергу різняться залежно від видової приналежності об'єктів. Серед сучасних форм — зміна функціонального призначення об'єкта зі збереженням його автентичного вигляду, коли, наприклад, старовинний млин перетворюється на сучасний готель, а непрацюючий завод — на мистецький простір чи інноваційний центр. Так, колишня електростанція Bankside Power Station, спроектована Дж. Г. Скоттом, була перетворена на один із найбільших у світі музеїв сучасного мистецтва — Галерею Tate Modern (Лондон, Велика Британія). Турбінний зал станції став унікальним експозиційним простором для масштабних інсталяцій. Проект не лише врятував промислову пам'ятку від знесення, а й повністю регенерував район Саут-Бенк, перетворивши його на культурний епіцентр Лондона. Іншим прикладом такої форми інтеграції є створення житлових апартаментів, офісів, студентського гуртожитку, концертної зали та торгового центру всередині чотирьох величезних цегляних циліндрів колишнього газового заводу кінця XIX ст. у Відні. Завдяки такій інтеграції об'єкти індустріальної спадщини стали основою для формування нового цілісного житлового району столиці Австрії.

Ще однією формою інтеграції спадщини, коли історичні стіни формують простір для стартапів, митців та IT-сектору, є створення креативних кластерів та хабів. Пам'ятки стають майданчиками для коворкінгів, творчих майстерень і культурних центрів, де громада може збиратися для навчання, обговорень або дозвілля. У таких проектах поєднання автентичної атмосфери та сучасних технологій формує унікальний соціокультурний продукт. Одним з найвідоміших прикладів трансформації занедбані промислової зони в простір творчості, головний туристичний та бізнес-магніт міста Лісабон є LX Factory (Португалія), створений у колишньому ткацькому та поліграфічному комплексі XIX ст. Alcantara. Сьогодні тут розташовано офіси більше 200 бізнесів — від рекламних агенцій та архітектурних бюро до культурної книгарні “Ler Devagar” (розміщена в колишній

друкарні з діючими верстатами) і ресторанів. Модель сталого управління великим об'єктом демонструє найбільший культурний центр Фінляндії Kaareli (Гельсінкі). У стінах колишнього заводу морських кабелів корпорації Nokia, побудованого в 1940-х рр., сьогодні під одним дахом працюють 3 музеї, 10 галерей, танцювальні театри, художні школи та сотні офісів креативних підприємців. Повністю самоокупний проєкт став інтелектуальним та мистецьким центром міста.

До сучасних форм інтеграції спадщини належить музеєфікація з використанням інтерактивних елементів, коли здійснюється не просто консервація об'єкта, а створюється динамічне середовище, в якому відвідувач виступає активним учасником історичного нарративу. Саме інтерактивність дозволяє перетворити експонати на живий досвід, що є важливим для залучення до музею нових відвідувачів. Перший у світі повністю цифровий Музей еміграції EPIC (Дублін, Ірландія) розташований у будівлі історичного митного складу XIX ст. (CHQ Building). Кожен його відвідувач отримує «паспорт», в якому ставляться відповідні відмітки на різних станціях експозиції. У музеї використовуються сенсорні екрани, відеоінсталяції в повний зріст та алгоритми, що дозволяють оочим простежити свій родовід. Музей отримав нагороду «Провідна туристична пам'ятка Європи», довівши, що для глибокого занурення в історію може бути достатньо лише якісного цифрового сторітелінгу.

Свої особливості має інтеграція в соціокультурне життя громад культових архітектурних об'єктів. За умови збереження пам'ятками сакральної функції, вони нерідко використовуються для проведення концертів органної музики, лекторіїв. У зв'язку з суворим обмеженням фізичного втручання в інтер'єр культової пам'ятки (фрески, ліпнина) її інтеграція часто відбувається завдяки імерсивним технологіям і цифровізації (використання відеомерпінгу, встановлення інфокюсків та ін.). Знаковим прикладом включення десакралізованої культової пам'ятки в соціокультурне життя громади стала домініканська церква XIII ст., перетворена на одну з найгарніших книгарень світу (Selexyz Dominicanen, Маастрихт, Нідерланди). Книжкові полиці тут розташовані на багаторівневих сталевих конструкціях, що дозволяють оглядати фрески на висоті. Келії колишнього монастиря Clarisas (Ельче, Іспанія) перетворено у виставкові зали, а двір — публічний простір Центру сучасної культури.

Формуючи колективну ідентичність і забезпечуючи тяглість історичної пам'яті у межах громад і держави, культурна спадщина виступає ефективним чинником соціокультурної інтеграції. Завдяки процесам ревіталізації та адаптивного використання об'єктів нерухокої спадщини депресивні міські простори перетворюються на життєздатні осередки соціальної активності й креативної економіки. Належна актуалізація пам'яток сприяє розвитку горизонтальних зв'язків, стимулюючи громадську участь та виховання відповідального ставлення до локального культурного ландшафту.

*L. Babayeva*

## **THE PRACTICE OF CONVERTING INDUSTRIAL BUILDINGS INTO MUSEUMS IN AZERBAIJAN**

*Л. Бабаева*

### **ПРАКТИКА ПЕРЕТВОРЕННЯ ПРОМИСЛОВИХ БУДІВЕЛЬ НА МУЗЕЇ В АЗЕРБАЙДЖАНІ**

The architectural forms, historical-planning structures, and aesthetic characteristics of a city are among the key factors that define its identity. Architectural heritage reflects the city's past, socio-cultural development stages, and collective memory, thereby ensuring historical continuity. In this context, the preservation of historical buildings and their adaptation for reuse is of strategic importance for maintaining and strengthening urban identity. International experience demonstrates that repurposing former industrial, transportation, and administrative buildings as museums ensures both the physical preservation of the structures and their integration into public life. For instance, the Musée d'Orsay showcases the transformation of a former railway station into a museum while preserving the historic construction. Tate Modern exemplifies the successful adaptive reuse of an industrial facility as a contemporary art center. The Zeitz MOCAA project transformed a historic silo complex into a museum space through innovative architectural solutions. In Turkey the Rahmi M. Koch Museum serves as a notable example, while in the Azerbaijani context the Railway Museum, Yarat Contemporary Art Space, Stone Chronicles, and Nobel Brothers Museum illustrate museums operating within industrial buildings. This article provides a comprehensive overview of industrial buildings that have been converted into museums in Azerbaijan.

A primary example is the Azerbaijan Railway Museum, dedicated to the history of railways, located in Baku. Operating since 2019, it occupies the historic Sabunchu Station building. The opening ceremony was held on November 19, 2019, with the participation of President Ilham Aliyev. The museum building, originally inaugurated on July 6, 1926, as Sabunchu Station, is historically significant as the first station in Azerbaijan to accommodate electrified trains. The structure comprises two wings, with the front facing the city and the rear facing the railway tracks. Built in accordance with Azerbaijani national architectural traditions, it outwardly resembles the Palace of the Shirvanshahs. Its spacious foyer and modern ticketing facilities minimize passenger waiting times. The museum contains three exhibition halls: the first displays photographs, videos, artifacts, and models illustrating the origins of the railway in the XIX century; the second presents the development stages of the railway in the XX century; and the third features models of trains, passenger depictions, and both documentary and artistic films. The platform hall allows visitors to view trains separated by glass and showcases a model of the historical line. Two cinema halls are dedicated to documentary and artistic film screenings. The museum also hosts a souvenir shop and provides written and visual materials on railway history, including the role of railways in the First and Second World Wars.

Another significant industrial heritage building transformed into a museum is the YARAT Contemporary Art Centre. This building has a rich industrial and military history, initially constructed in the 1960s as a technical service base, warehouse, and ship repair workshop for the Soviet naval forces. After a period of inactivity following the USSR's collapse, the building became central to redevelopment plans for the Bayil area. In 2011, when searching for a permanent space for the YARAT organization founded by Aida

Mahmudova, this historic stone building was selected. YARAT serves not only Azerbaijan but the entire Caucasus and Central Asia as a hub for contemporary art, hosting exhibitions by international and local artists, as well as showcasing its permanent collection. Panoramic windows overlooking the Caspian Sea provide natural light and a unique backdrop for art displays.

The Stone Chronicle Museum in Baku is another rare example of industrial heritage preservation, initially built in 1901 as an electric power station to supply local oil fields. At that time, Baku was a major center of the global oil industry, and industrial development required a reliable energy supply. The Siemens brothers played a crucial role in the construction, ensuring the station met the energy needs of the oil industry. During the Soviet period, the building operated as the Leonid Krasin State District Power Station (DRES), playing a vital role in supplying electricity to urban and industrial areas. In the post-independence period, recognizing its historical and cultural value, the building was restored under the Heydar Aliyev Foundation and opened as a museum on June 8, 2015. Restoration preserved the historic architectural style while adapting the interior to modern exhibition requirements. The museum now displays ancient stone artifacts, medieval gravestones, and contemporary sculptural works, representing both the city's industrial history and cultural heritage.

Industrial facilities can also be revitalized into museum spaces. One example is Haji Zeynalabdin Taghiyev's textile factory in Baku, founded in the early XX century. The factory not only focused on production but also supported workers' welfare, including constructing a mosque, a school for children, evening classes, a medical station, pharmacy, and a mill. The factory's equipment, imported from England, met the latest technological standards. Today, although the brick structures retain their industrial character, interiors are silent, with rusty doors, empty workshops, and faded artifacts reflecting the passage of time. Once filled with the noise of machinery and workers, the site now stands as a silent witness to Azerbaijan's industrial history. This complex could be converted into a unique museum, such as an Industrial Heritage and Textile History Museum, presenting the industrialization phase in Azerbaijan, particularly the emergence of national entrepreneurship in the late XIX and early XX centuries. Exhibits could include factory operations, production processes, machinery models, textile samples, and archival photographs, with interactive sections allowing visitors to observe or simulate textile production.

A similar model exists in Turkey. The Merinos Textile Industry Museum, located in Bursa, was created by restoring the former Sümerbank wool factory building. Established in 1938 as part of Turkey's industrialization policy, it became a leading wool textile producer. After ceasing production, the factory was adapted as a museum in 2011. The museum systematically presents all stages of wool textile production, from fiber processing to yarn preparation, weaving, dyeing, and final product manufacturing, using original machinery and equipment. Archival documents, photographs, production plans, and social history materials are also exhibited. The Merinos Museum demonstrates not only the technical history of production but also the impact of industrial enterprises on urban life and society. The surrounding worker community, labor relations, and social infrastructure form an essential part of the exhibition. The museum complex functions as a space for exhibitions, cultural events, educational programs, and industrial heritage research, representing a successful example of adaptive reuse of industrial sites in modern times.

The potential establishment of a museum in the Neft Daşları (Oil Rocks) region of Azerbaijan would be an exciting initiative, as "Neft Daşları," discovered in 1949, marked

the beginning of offshore oil production and has become a unique industrial heritage site of global significance. Located approximately 90 km from Baku in the Caspian Sea, this complex represents a key milestone in the history of offshore oil extraction. Transforming this pioneering oil production site into a museum could offer extensive opportunities to present extraction technologies, socio-cultural life, and the integration of Caspian oil into global markets interactively, thereby contributing to the preservation of both historical and industrial heritage.

The Nobel Brothers' House Museum — Villa Petrolea — serves as an exemplary case. Built between 1882 and 1884 by the Nobel family, it functioned as the headquarters of their Branobel oil company. The museum was restored and opened in 2008, making it the only museum in Azerbaijan that showcases the Nobel family's role in the development of the country's oil industry. The museum exhibits original furniture, documents, photographs, and artifacts, providing visitors with a vivid understanding of the technological, social, and economic impact of the oil industry.

These examples demonstrate that adapting both industrial sites and historic private estates for museum purposes not only preserves architectural heritage but also serves as a sustainable strategy for public education, cultural awareness, and tourism development.

*Л. Журавльова*

**ЧОРНОБИЛЬСЬКА ЗОНА ВІДЧУЖЕННЯ  
В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТ.: ДЕКОНСТРУКЦІЯ РОСІЙСЬКИХ  
КУЛЬТУРНИХ НАРАТИВІВ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*L. Zhuravlova*

**CHERNOBYL EXCLUSION ZONE IN THE XXI CENTURY INFORMATION SPACE:  
DECONSTRUCTION OF RUSSIAN CULTURAL NARRATIVES  
AND PRESERVATION OF IDENTITY**

Унаслідок Чорнобильської катастрофи відселена нині територія зони відчуження і зони безумовного (обов'язкового) відселення загальною площею 4125 км<sup>2</sup>, на якій у 168 населених пунктах проживало 136 тис. мешканців, назавжди перестала існувати як цілісний етнокультурно-мовний ареал, що поставило на грань загибелі весь комплекс традиційної матеріальної і духовної культури в цьому регіоні. Вимушене переселення та розосередження корінних поліщуків неминуче веде до асиміляції розчленованої компактною етнографічною групою в нових еколого-культурних умовах. А на відселених територіях залишилися приречені на загибель матеріальні історико-культурні цінності українського народу.

Чорнобильська зона відчуження стала однією з основних зон формування інформації про Україну в ХХІ ст. Проблема полягає в тривалій інформаційній російській експансії, яка через масову культуру, зокрема відеоігри, серіали та псевдодокументальні матеріали, формувала специфічне уявлення про Зону. Її подавали або як «радянський заповідник», або як «постапокаліптичний атракціон». Це сприяло витісненню українського контексту трагедії, спотворенню національної ідентичності та використанню образу Чорнобиля в пропагандистських цілях для зміцнення ідеї «спільного минулого». У сучасних умовах, коли Україна перебуває в стані інформаційної й фізичної війни, надзвичайно важливо викривати ці міфи та повертати зону відчуження в поле української культури.

З 1994 р. в Україні розпочалося комплексне історико-етнографічне дослідження відселених територій, що передбачало всебічну фото- та відеофіксацію кожного покинутого села, а також збір рухомих предметів матеріальної культури та архівних документів офіційного й особового походження, залишених тут місцевими мешканцями. Більшість двосторонніх договорів між Україною й російською федерацією протягом 1990-х, 2000-х рр. стосувалися проблем екології, утилізації радіологічних відходів та компенсації для осіб, які постраждали внаслідок катастрофи. Одночасно проблема збереження культурно-історичної спадщини в цьому регіоні цілком лягла на плечі української держави.

У свою чергу, росія, як правонаступниця РРФСР та центр колишньої радянської імперії не просто не взяла відповідальність за ці події на себе, а почала використати простір Чорнобильської зони як інструмент культурної інформаційної експансії по всьому світу.

Російський наратив про Чорнобиль дуже тісно пов'язаний із міфологією Другої світової війни. Його основою є героїзація радянської системи, її ліквідаторів, при цьому ігноруються системні помилки й приховування інформації, які спричинили аварію та її наслідки. Натомість причини катастрофи зводяться до «українського націоналізму» чи «іноземних провокацій». Пропаганда також намагається представляти катастрофу як результат окремих людських помилок замість виявлення глибинних проблем у конструкції реакторів і низького рівня культури безпеки в радянській атомній промисловості.

Використання Чорнобильської трагедії як засобу переписування історії нагадує підхід до трактування Другої світової війни, де Росія через концепт «Великої Вітчизняної війни» проводить свою пропаганду. Подібно до цього, катастрофа на Чорнобильській АЕС стала інструментом для звеличення радянської інженерії та героїзму людей, попри численні докази, що суперечать цій ідеалізованій картині.

Подібно до часів Другої світової війни, коли радянські громадяни виступали захисниками, ліквідатори Чорнобильської катастрофи змальовуються як бійці, які ведуть боротьбу проти небезпечної радіації задля порятунку своєї країни. Ці маніпуляції містять історії про простих людей, які пожертвували собою заради «більшого блага», що викликає емоційний відгук у населення і зміцнює патріотичні почуття.

Проте більшість ліквідаторів — українці або навіть місцеві жителі. Так Микола Іванович Титенок народився у смт. Вільча. Працював пожежником 6-ї самостійної воєнізованої пожежної частини (СВПЧ-6) з охорони міста Прип'ять.

Попри це на Поклонній горі в Москві у 2017 р. було відкрито пам'ятник ліквідаторам Чорнобильської катастрофи. Посил мера Москви на відкритті був таким: «Більш ніж 30 років відділяє нас від найбільшої техногенної катастрофи ХХ століття... Запобігти ще більш тяжким наслідкам вибуху на атомній станції допомогли самовіддані дії та високий професіоналізм сотень тисяч ліквідаторів: військових, інженерів, вчених, будівельників, лікарів та інших фахівців. Серед них — понад 20 тисяч москвичів, які зробили великий внесок у проєкт захисного саркофага, мінімізацію радіаційного зараження, медичну допомогу постраждалим. Ліквідатори аварії — справжні герої. Ціною власного життя і здоров'я вони врятували світ від непоправної біди».

Отже, бачимо, що через вшанування пам'яті ліквідаторів Чорнобильської катастрофи росія не припиняє спроб героїзувати подвиг саме росіян. Тут слід

зауважити, що місця пам'яті — це історичні свідчення народу, які одночасно існують у трьох вимірах: матеріальному, символічному та функціональному. Вони формують уявлення суспільства про себе і свою історію. Їхня основна роль полягає в символічному змісті — вони слугують нагадуванням про минуле, додаючи глибокого сенсу сучасному життю.

Відтак, розвінчання російських культурних наративів щодо Чорнобиля є необхідною складовою загальної стратегії деколонізації української культури в умовах інформаційного суспільства XXI ст. Створення нового українського погляду на події Чорнобиля має ґрунтуватися на підкресленні суб'єктності України, акцентуючи на внеску українського народу як нації, що пододала наслідки катастрофи, попри недбалість імперського центру.

*S. Babayeva*

### **THE IMPLEMENTATION OF INCLUSIVITY PRINCIPLES IN MUSEUMS OF AZERBAIJAN**

*С. Бабаєва*

### **УПРОВАДЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В МУЗЕЯХ АЗЕРБАЙДЖАНУ**

In the contemporary period, museums function not only as spaces for the preservation and exhibition of artifacts, but also as public institutions actively engaged in the cultural, social, and educational life of society. Processes of globalization, along with the strengthening of human rights and equal opportunity principles, have introduced new approaches to museum practice. In this context, the concept of an inclusive museum environment has acquired particular relevance. Inclusivity implies ensuring equal opportunities for all members of society-including persons with disabilities, elderly people, children, socially vulnerable groups, and diverse ethnic and cultural communities-to participate fully in museum life.

This article analyzes the essence of the inclusive museum environment, the principal directions of its development, and existing challenges within the process of social integration.

Although the concept of an inclusive museum seems to be a modern concept, its roots are closely linked to the evolution of the public function of museums. The transformation of museums from elite, closed collection spaces to socially oriented institutions open to the public is the result of a long historical development process. The idea of inclusivity emerged against the background of the strengthening of the principles of human rights, social justice and equal opportunities.

The universal design makes the museum convenient for the elderly, children, left-handed and right-handed people, tall and short people, people in wheelchairs and mothers with small children. If we talk about the space, then it is a beveled border and a staircase, where there are both steps and stairs, it is a different level of tables, counters and sinks, which is convenient for wheelchair users, children and adults at the same time. The concept of universal design appeared in the USA after World War II, when many veterans appeared in cities with large hospitals. They came up with sloping curbs for them, and they turned out to be convenient for the whole city, because cyclists, people with suitcases, mothers with small children in strollers — all of them could use the urban environment without barriers.

In the 1950s, the idea of universal design spread to Europe. In the 1970s and 1980s, the concept of social design appeared, focused on different layers of the population, who have different incomes, different habits and preferences. Today, the universal design makes the space convenient for everyone.

An inclusive museum environment is understood as a museum space that is physically, informationally, and socially accessible, free from discrimination, and open to diversity. Such an environment is based on the following principles:

1. *The principle of equal opportunities* — ensuring every individual's right to barrier-free access to museum services;
2. *The principle of universal design* — organizing space and exhibitions in ways suitable for all visitors;
3. *Respect for cultural diversity* — consideration of different languages, ethnic identities, and religious affiliations;
4. *Participation* — active involvement of communities in museum activities.

Inclusivity is not limited to the physical environment; it must also be reflected in exhibition content, educational programs, and communication strategies.

In Azerbaijan, the concept of inclusivity began to develop primarily in the XXI century, particularly against the backdrop of strengthened legislation concerning the rights of persons with disabilities. The Law of the Republic of Azerbaijan “On the Rights of Persons with Disabilities”, adopted in 2018, legally established accessibility requirements for cultural institutions. In recent years, several museums have implemented measures to improve physical accessibility and launched digital initiatives. However, the process of establishing a comprehensive and systematic inclusive strategy remains ongoing.

Contemporary museums base their activities on the principles of accessibility and inclusivity, which is directly reflected in the definition of the term “museum” adopted by the International Council of Museums (ICOM) in 2022. According to this definition, a museum is “a non-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets, and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster cultural diversity and contribute to sustainable development. Museums operate and communicate ethically and professionally, with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection, and knowledge sharing.”

The emergence of this definition is a logical outcome of the evolution of ideas regarding the museum's mission and the foundations of museum activity, placing the individual-visitor or staff member — at the center of interpretive processes. Since the late twentieth century, museums have increasingly been viewed as agents of social inclusion, highlighting the importance of broadening audiences and engaging visitors with diverse life experiences. Contemporary scholars and practitioners emphasize that museums are capable of accumulating social, cultural, and emotional capital, while also contributing to the development of such capital among visitors. However, this requires the recognition of barriers that exclude segments of society from cultural life and the implementation of strategies aimed at addressing inequality and discrimination.

A significant milestone in Azerbaijan was the presentation of the first inclusive project, “Art Without Borders”, at the Azerbaijan National Museum of Art. The project was designed for persons with visual impairments and implemented in cooperation with the Ministry of Culture, the Azerbaijan National Museum of Art, the Azerbaijan State Academy of Fine Arts, and the Azerbaijan Society of the Visually Impaired.

Presented within the framework of the exhibition “Western Azerbaijan in Our Cultural Memory”, this initiative became the first inclusive project in the history of the country’s museum sector to apply tactile perception principles to works of fine art. The exhibition featured relief models of selected paintings and graphic works by Mirza Gadim Iravani, as well as the painting “Sardar Mosque in Iravan” by Russian artist Nikolai Grushev. The models were accompanied by detailed information in Braille.

According to the World Health Organization, by 2020 the number of blind and visually impaired individuals worldwide was projected to reach 75 million. Currently, more than 39 million people worldwide are blind, including approximately 50,000 in Azerbaijan. These statistics underscore the urgent need for inclusive cultural initiatives.

The Azerbaijan National Carpet Museum has established comprehensive accessibility conditions, including wheelchair access and tactile exhibits. Since 2019, selected exhibits have been available for tactile exploration, accompanied by audio recordings in Azerbaijani and Russian and Braille inscriptions. In advance of the International Day of the Blind, the museum launched the social project “Museum Without Borders” in cooperation with the Ministry of Culture. As part of this initiative, miniature tactile samples of ten pile and flat-woven carpets from the permanent collection were produced, allowing visitors with visual impairments to experience traditional Azerbaijani weaving techniques and ornamental relief patterns. Each sample includes Braille descriptions in Azerbaijani and English.

The museum also conducts master classes for children and individuals with physical disabilities. These activities function as a form of art therapy, enabling participants to expand their perception of the surrounding world and discover new creative opportunities.

Furthermore, the National Carpet Museum initiated a project aimed at fostering cultural dialogue between Switzerland and Azerbaijan and strengthening inclusivity in the museum environment. Implemented in cooperation with the Embassy of Switzerland and the Swiss Women’s and Emancipation Association, the project includes carpet-weaving workshops for children with autism and participants from the public association “Children of Azerbaijan.” The training incorporates artificial intelligence-based design methodologies, allowing children to study traditional carpet weaving in a modern and interactive format.

It can be concluded that the following measures are advisable for the further development of inclusive museum environments:

1. *Strengthening inclusive cultural policy at the state level;*
2. *Organizing professional development training for museum staff;*
3. *Expanding cooperation with NGOs and international organizations;*
4. *Broadening the application of digital technologies;*
5. *Supporting community-based initiatives.*

The concept of the inclusive museum represents a logical stage in the historical evolution of museums—from elite collections to public institutions and, ultimately, to socially responsible and inclusive cultural centers.

Today, the inclusive museum model encompasses not only physical accessibility but also principles of social justice, participation, and cultural diversity. Its formation is closely linked to the ideology of human rights and the paradigm of new museology.

Although recent accessibility initiatives in Azerbaijani museums can be regarded as positive developments, the need for a comprehensive and systematic approach in this field remains evident.

The modern museum should strive for universality and accessibility for all, and the staff should be able to interact with the most diverse people. Then the museum will be inclusive.

*Н. Петренко, М. Шишкіна*

## **ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ПРИКЛАДІ ПРИРОДНИЧОГО МУЗЕЮ**

*N. Petrenko, M. Shyshkina*

## **PEDAGOGICAL POTENTIAL OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES USING THE EXAMPLE OF NATURAL HISTORY MUSEUM**

Сучасний музей перестав бути лише місцем демонстрації експонатів і дедалі частіше виконує роль активного освітнього середовища, яке поєднує когнітивні, емоційні та соціальні аспекти навчання. Інтерактивні технології дозволяють відвідувачам брати активну участь у процесі пізнання, що робить навчання більш практичним і мотивуючим. У природничому музеї, де представлені різноманітні експонати — від колекцій природних об'єктів до цифрових моделей тварин та рослин, — інтерактивні технології створюють умови для комплексного розвитку когнітивних, емоційних і соціальних навичок відвідувачів, стимулюючи їх до активного пізнання та самостійного дослідження.

Наш Національний науково-природничий музей НАН України активно розвивається разом з часом та сміливо впроваджує інтерактивні технології у свій експозиційний простір, тим самим прагнучи стати сучасним, цікавим і ближчим до відвідувачів. Зокрема, серед інтерактивів, що є в нашому музеї, з величезним педагогічним потенціалом слід відмітити мультимедійну книгу «Світ тварин» у відділі зоології. Мультимедійна книга — це унікальний для України інноваційний пристрій, який поєднує традиційну паперову книгу з високоточними технологіями комп'ютерного зору. Вона поєднує текст, зображення, звук, відео, анімацію та інтерактивні елементи. У музейному середовищі пристрій виступає не лише носієм інформації, а й активним педагогічним засобом, який розширює можливості взаємодії музею з відвідувачами.

У залі ссавців відділу зоології працює дзеркало з тваринами доповненої реальності. Такий інтерактив не просто елемент залучення аудиторії, а й повноцінний педагогічний засіб неформальної освіти. Цей проєкт дозволяє відвідувачам побачити себе поруч із тваринами, усвідомити, взаємозв'язок людини та природи. Таким чином природа стає ближчою, зрозумілішою та цікавішою, а сучасні технології сприяють пізнанню світу живої природи.

У відділі палеонтології нашого музею розміщено великий інтерактивний стіл «Історія Землі». За допомогою нього відвідувачі мають змогу простежити всю історію розвитку життя на нашій планеті — від його виникнення до сьогодення. Ознайомлення відбувається через перегляд коротких навчально-наукових відео.

Інтерактивні технології базуються на принципах активного навчання, мультимодальності та вікової диференціації. Вони забезпечують залучення різних сенсорних каналів сприйняття, що допомагає ефективнішому засвоєнню інформації. Завдяки можливості контролювати хід навчального процесу, відвідувач може самостійно обирати об'єкти дослідження та експериментувати, що формує когнітивні навички класифікації, порівняння й узагальнення. Особлива роль

відводиться емоційній залученості: відчуття захоплення і цікавість стимулюють триваліше перебування біля експонатів, формують мотивацію до повторної взаємодії та сприяють більш глибокому засвоєнню знань. Крім того, інтерактивність сприяє розвитку соціальної взаємодії, адже батьки та діти часто обговорюють дії, допомагають один одному або працюють у команді, що формує навички співпраці та комунікації.

Важливим аспектом інтерактивних технологій є їхня здатність надавати зворотний зв'язок у реальному часі, що дозволяє відвідувачам оцінювати свої дії, коригувати поведінку та розвивати навички самостійного мислення. Мультимодальна подача інформації, яка поєднує візуальні, аудіальні та тактильні елементи, сприяє формуванню сталих когнітивних структур і полегшує запам'ятовування наукових фактів. Такий підхід дозволяє адаптувати навчальний процес до різних вікових груп: молодші діти сприймають інформацію через наочні та рухливі форми, тоді як старші діти та підлітки більш активно опрацьовують інформацію через завдання, що потребують логічного мислення та планування дій.

Практичне застосування інтерактивних технологій у музеї потребує продуманого дизайну експозиції, де кожен елемент органічно поєднаний із традиційними матеріалами. Ефективне використання технологій забезпечує як самостійне, так і групове навчання, створює умови для обговорення, стимулює запитання, активне дослідження.

Перспективи впровадження інтерактивних технологій у музеї охоплюють широкое коло можливостей. По-перше, це створення динамічного та адаптивного навчального середовища, де відвідувач самостійно визначає темп і глибину засвоєння матеріалу. У майбутньому музеї можуть використовуватись системи, які аналізують поведінку відвідувачів і пропонують персоналізовані освітні траєкторії, підбираючи контент відповідно до віку, інтересів та попереднього досвіду. По-друге, інтерактивні технології сприяють розширенню цільової аудиторії музею, роблячи експозиції привабливими для дітей, сімей, підлітків і дорослих, а також забезпечують інклюзивний підхід для відвідувачів із різними освітніми потребами.

Важливим аспектом є інтеграція музею в систему неформальної освіти. Інтерактивні технології можуть стати основою для освітніх програм, що поєднують музейний досвід із навчанням у школі та позашкільними проектами. Це сприяє формуванню системного наукового мислення, стимулює інтерес до природничих наук і розвиває навички дослідницької діяльності. Крім того, інтерактивні інсталяції відкривають перспективи для наукових досліджень у музейній педагогіці та когнітивній психології, адже збирання даних про поведінку відвідувачів дозволяє оцінювати ефективність мультимодального навчання в різних вікових групах.

Нарешті, інтерактивність підвищує соціальну роль музею як центру культурного та освітнього розвитку громади, залучаючи сім'ї, шкільні групи та молодь до активного пізнання природничого світу. Це сприяє формуванню позитивного ставлення до науки, розвитку критичного мислення та активного дослідницького підходу. У перспективі інтерактивні технології можуть стати стандартом музейної практики, забезпечуючи музеям роль сучасних освітніх центрів та платформ для наукової діяльності.

Основними проблемами впровадження інтерактивних технологій у музеях України є недостатнє фінансування та обмежене ресурсне забезпечення, що значно ускладнює придбання та впровадження сучасних інтерактивних рішень. Водночас

інтеграція таких технологій часто потребує залучення зовнішніх технічних фахівців і додаткового сервісного супроводу, що за умов нестабільного фінансування уповільнює процес їхнього повноцінного використання в музейному середовищі.

Проте слід зазначити, що незважаючи на всі труднощі та виклики, з якими стикаються наші музеї на шляху до створення сучасних інтерактивних просторів, останніми роками спостерігається активне бажання музеїв бути сучасними та цікавими для відвідувачів. Українські музеї дедалі частіше звертаються за фінансуванням для закупівлі інтерактивних технологій із різних джерел — державних і міжнародних грантів, зокрема від Українського культурного фонду, House of Europe та ін. Музеї також намагаються залучати спонсорські кошти від бізнесу: великі компанії часто підтримують культурні проекти. Також на допомогу в придбанні новітньої техніки для кращої роботи часто приходять благодійні організації та меценати.

Для підвищення цифрової компетенції музейних фахівців нині організується безліч професійних, навчальних та практичних тренінгів з роботи з новітніми технологіями. Зокрема, такі навчання проводить саме персонал компанії-розробників інтерактивних технологій для музеїв.

*О. Бірвова*

## **ПРОМОЦІЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ В ІГРОВОМУ ПРОСТОРИ**

*О. Birova*

### **PROMOTION OF ARCHITECTURAL OBJECTS IN THE GAMING SPACE**

Сьогодення ставить нові вимоги для багатьох сфер життя. Для музейної та пам'яткоохоронної справи — це комунікація, популяризація, залучення світової спільноти до музейно-культурного простору України. У наш час ми маємо унікальну можливість реалізувати цю роботу через віртуальний простір.

Засоби здійснення цієї діяльності залежать від аудиторії, кінцевого споживача музейного продукту. Ігровий простір більше підходить для дітей молодшого віку та підлітків. У часи домінування кліпового мислення, промоцію архітектурних об'єктів можливо реалізувати через ігровий простір. Він виконує одразу декілька функцій: пізнавальну та розважальну. Є доступним для людей з обмеженими фізичними можливостями. Знайомство з архітектурними пам'ятками для дітей, особливо молодшого віку важко реалізувати в звичайній традиційній формі екскурсії. У часи війни особливо складно відвідати українські та світові споруди, тому віртуальний простір сьогодні чудово може доповнити відсутність реальних подорожей Україною.

Віртуальний світ також надає можливості залучати іноземних партнерів для створення спільних проектів, знайомити світ з історико-культурним надбанням українців.

Для ігрового простору краще підійде технологія безмерсивної віртуальної реальності. Саме цей варіант найбільш звичний для дітей — він не потребує додаткового обладнання, складного програмного забезпечення.

Етапи роботи над таким проектом поділяються на чотири частини. Під час першого, підготовчого етапу розробляється детальний план усєї роботи: прописуються пам'ятки, збирається інформація для історичної довідки, розробляється сценарій гри. Це має бути не лише гра на проходження різних

рівнів, а гра, яка має навчальну складову, завдання мають бути побудовані так, щоб максимально розкрити всі особливості та унікальності архітектурної пам'ятки.

Наступний етап відноситься до створення 3D-моделей. Для цих потреб активно використовується метод фотограмметрії, а чимала кількість програм дозволяє створити якісний продукт. Єдина особливість для архітектурних об'єктів — їхній масштаб. Для них не підійде звичайна фототехніка, доводиться використовувати коптер для знімків. Також при створенні моделей слід враховувати скляні і блискучі поверхні, які доводиться корегувати вручну для отримання більш якісного 3D-зображення.

Наступний етап пов'язаний зі створенням ігрового простору, куди заносяться 3D-моделі, історична довідка, розробляються завдання різних рівнів. Для такої роботи зазвичай використовуються програми на основі C#. У проєкт можуть бути залучені архітектурні пам'ятки кількох країн.

Остання частина — тестування гри та введення її до широкого кола користувачів.

У європейській освіті подібні ініціативи активно використовуються в навчальному секторі. Для студентів можна застосувати складніший рівень — повна імерсія, яка доцільна в галузі медицини, механіки, фізиці.

Для українських шкіл імплементація даних розробок у навчальний сектор та шкільну програму є актуальною й сучасною вимогою, яка розширює можливості співпраці зі світовими партнерами.

*В. Кулибчук*

### **РАДЯНЬСКА ПРОПАГАНДА В МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТАХ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ**

*V. Kulybchuk*

### **SOVIET PROPAGANDA IN MUSEUM OBJECTS: INTERPRETATION AND REINTERPRETATION**

Проблема переосмислення радянського періоду в історії України залишається однією з ключових на сучасному етапі державотворення. Радянська спадщина зберігається не лише в матеріальних об'єктах — архітектурі, пам'ятниках, топоніміці, — але й у сформованій системі ідеологічних наративів, які тривалий час впливали на суспільну свідомість. У цьому контексті важливу роль відіграють музеї, які можуть виступати не лише місцем збереження історичних артефактів, а й простором для їхнього критичного переосмислення.

У радянський період музейні установи активно використовувалися як інструмент ідеологічного впливу. Музейні експозиції мали не тільки інформувати відвідувачів, а й формувати в них «правильне» розуміння історичних подій відповідно до офіційної партійної доктрини. Через добір експонатів, їхнє розташування та інтерпретацію створювався цілісний пропагандистський наратив, у якому ключові події ХХ століття подавалися як закономірний шлях до перемоги соціалістичного ладу.

Особливий інтерес у цьому контексті становлять музейні предмети радянського періоду, які виконували не лише інформативну, а й символічну функцію. До них належать плакати, зброя, знаряддя праці, особисті речі військових або робітників, предмети промислового виробництва. У музейному просторі вони виступали

візуальними доказами «успіхів» радянської системи, підсилюючи ідеологічний вплив експозиції. На сучасному етапі завдяки збереженим зразкам радянських музейних експозицій ми можемо їх критично переосмислити, виділивши основні вектори радянської пропаганди, відображені в музейних предметах.

Показовим прикладом трансформації такого музейного простору є Музей пропаганди в Шепетівці. Його витoki сягають Літературно-меморіального музею Миколи Островського, створеного у 1946 р. У 1974 р. розпочалось будівництво нового музею, архітектурна композиція якого відображала характерні риси радянського монументального мистецтва. Символічність простежувалася як у зовнішньому оформленні, так і у внутрішній експозиційній структурі. Центральне місце займали т. зв. експозиційні «куби», які імітували елементи паротяга — символу руху до «світлого комуністичного майбутнього». Над ними розташовувалися натурні композиції з предметів, що ілюстрували ключові етапи радянської історії.

Експозиція музею була побудована за принципом послідовного висвітлення ключових етапів радянської історії. Особливу роль у ній відігравали «натурні композиції» — предмети, які символізували певні історичні процеси. Так, події революційного руху початку ХХ ст. ілюструвалися зброєю, барикадними конструкціями та революційною пресою. Ці предмети підсилювали наратив про «пробудження народу» та неминучість революційних змін. «Жовтнева революція» подавалася як закономірний етап історичного розвитку, а події Національної революції витіснялися з історичного наративу.

Подальші розділи експозиції демонстрували розвиток радянської держави через символи громадянської війни, індустріалізації та колективізації. У композиціях використовувалися гвинтівки, солдатські шинелі, знаряддя праці, деталі промислового обладнання. Такі предмети створювали образ героїчної боротьби та самовідданої праці радянських громадян при створенні СРСР. Водночас вони приховували складні та трагічні сторінки історії, зокрема масові репресії, Голодомор та насильницький характер соціально-економічних перетворень.

Важливе місце в радянських музейних експозиціях займала тема Другої світової війни. Через демонстрацію зброї, військового спорядження та особистих речей солдатів формувалася образ героїзму й перемоги радянського народу. Такі предмети мали не лише інформувати, а й викликати емоційний відгук, зміцнюючи відчуття гордості за радянську державу.

У сучасному музейному просторі ці ж предмети можуть набувати нового змісту. У процесі реекспозиції Музею пропаганди значна частина автентичних композицій була збережена. Однак змінився контекст їхнього представлення. Сьогодні вони використовуються не для утвердження радянських ідеологічних міфів, а для демонстрації механізмів їхнього формування.

Отже, музейні предмети радянської доби є не лише матеріальними свідченнями минулого, але й важливими інструментами конструювання ідеологічних наративів. У радянський період вони активно використовувалися для формування певної картини історії, у якій ключові події ХХ століття подавалися через призму героїзації революційної боротьби, трудового подвигу та військових перемог. Добір експонатів, їх символічне розміщення в експозиційному просторі й супровідні інтерпретації створювали цілісну систему візуальної пропаганди, покликану легітимізувати радянську владу та закріпити в суспільній свідомості відповідну модель історичної пам'яті.

Водночас сучасна музейна практика демонструє можливість принципово іншого підходу до роботи з цією спадщиною. Збереження автентичних експонатів радянської доби в поєднанні з новими інтерпретаційними стратегіями дозволяє трансформувати їхній зміст — із засобу ідеологічного впливу вони перетворюються на джерела для дослідження механізмів пропаганди та конструювання історичного нарративу. У такому контексті музейний предмет набуває подвійної цінності: як матеріальне свідчення певної історичної епохи і водночас як інструмент аналізу ідеологічних практик тоталітарного режиму.

Досвід Музею пропаганди в Шепетівці демонструє, що критична репрезентація радянської спадщини в музейному просторі сприяє не лише глибшому осмисленню історичних процесів ХХ століття, але й формуванню культури історичної рефлексії у суспільстві. Такий підхід дозволяє розкривати механізми маніпуляції історичною пам'яттю та водночас сприяє утвердженню власного національного історичного нарративу. У сучасних умовах, коли історія та пам'ять стають важливими елементами інформаційної боротьби, подібні музейні практики набувають особливого значення як інструмент критичного мислення та формування історичної свідомості.

*С. Яременко*

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ**

*S. Yaremenko*

#### **PRESERVING UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE UNDER MARTIAL LAW: CONTEMPORARY CHALLENGES**

Культурна спадщина є важливою частиною історичної пам'яті суспільства та одним із ключових чинників формування національної ідентичності. Матеріальні пам'ятки історії й культури, музейні колекції, архіви, а також елементи нематеріальної культурної спадщини відображають історичний розвиток суспільства, його духовні цінності, культурні традиції. В умовах російської агресії проти України культурна спадщина дедалі частіше опиняється під загрозою знищення, пошкодження чи викрадення. Питання її збереження, відновлення та повернення має стратегічно важливе значення для нашої держави.

Бойові дії створюють значні ризики для об'єктів культурної спадщини, оскільки часто призводять до руйнування інфраструктури, незаконного переміщення культурних цінностей, загибелі носіїв нематеріальної культурної спадщини. Також зникнення загрожує унікальним історико-культурним пам'яткам, звичаям, традиціям. У зв'язку з цим, дослідження проблем збереження культурної спадщини в умовах війни набуває особливої актуальності.

Воєнні конфлікти створюють комплекс загроз для культурної спадщини. Йдеться не лише про фізичне руйнування пам'яток історії та архітектури внаслідок бойових дій чи бомбардувань, а й знищення нематеріальної культурної спадщини. Окрім пошкодження та руйнування історичних будівель, музеїв, бібліотек і архівів, гинуть носії та дослідники нематеріальної культурної спадщини (знавці фольклору, ремесел, промислів), зникає контекст, в якому вона існувала, що призводить до безповоротних втрат культурного надбання.

Особливо гостро постає ця проблема в зоні проведення бойових дій. Задля порятунку культурних цінностей у цих регіонах у 2024 р. було створено спеціальний

підрозділ із захисту культурної спадщини, що працює в структурі цивільно-військового співробітництва Збройних сил України.

Ще одним актуальним викликом є незаконне вивезення культурних цінностей з територій, де відбуваються бойові дії. У період воєнних конфліктів значно зростає ризик незаконного обігу музейних предметів, археологічних знахідок та інших культурних артефактів. Такі дії завдають суттєвої шкоди культурній спадщини та ускладнюють процес її подальшого повернення.

Крім того, війна негативно впливає на функціонування культурних інституцій. Багато музеїв, архівів і бібліотек змушені припинити свою діяльність або працювати в обмеженому режимі, чимало працівників цих установ стали на захист держави, деякі з них, на жаль, загинули. У таких умовах особливо складним стає забезпечення належного збереження музейних, бібліотечних та архівних фондів.

Захист культурної спадщини в умовах війни є важливим напрямом міжнародної співпраці. У міжнародному праві існує низка нормативно-правових актів, спрямованих на охорону культурних цінностей під час воєнних конфліктів. Зокрема, важливу роль відіграють міжнародні конвенції та діяльність міжнародних організацій, що займаються питаннями охорони культурної спадщини. На жаль, не всі вони можуть бути реалізовані в умовах військових дій.

Міжнародне співробітництво сприяє не лише розробленню механізмів захисту культурних цінностей, а й наданню технічної та експертної допомоги у сфері збереження культурної спадщини. Крім того, міжнародні організації відіграють важливу роль у моніторингу стану об'єктів культурної спадщини та документуванні випадків їх пошкодження.

Одним із перспективних напрямів збереження культурної спадщини в умовах війни є використання цифрових технологій. Цифровізація музейних колекцій, бібліотечних фондів та архівних матеріалів дозволяє створювати електронні копії культурних цінностей, що забезпечує їх збереження навіть у разі фізичного пошкодження оригіналів. Зокрема, Міністерством культури України було впроваджено Реєстр Музейного фонду України. Важливою складовою цього процесу є відео- та аудіозапис розповідей майстрів чи інших носіїв нематеріальної культурної спадщини.

Отже, збереження культурної спадщини в умовах повномасштабного російського вторгнення є складним і багатогранним завданням, що потребує комплексного підходу. Воєнні конфлікти створюють значні загрози для об'єктів культурної спадщини, включаючи їх фізичне знищення, незаконне переміщення культурних цінностей та порушення діяльності культурних інституцій.

Ефективне вирішення цих проблем можливе лише за умови поєднання зусиль державних органів, наукових установ, музейних інституцій, міжнародних організацій та силових структур. Важливу роль у цьому процесі відіграють розвиток міжнародного співробітництва, удосконалення правових механізмів охорони культурної спадщини та впровадження сучасних цифрових технологій.

Таким чином, захист культурної спадщини в умовах війни є складним багатогранним процесом, адже це не лише питання охорони історико-культурних цінностей, а й важливий чинник збереження історичної пам'яті та національної ідентичності.

*T. Lobodovska*

**MUSEUM EXHIBITION AS A SITE OF HUMANITARIAN EXPERTISE:  
BETWEEN HISTORY, MEMORY AND VALUES**

*T. Лободовська*

**МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК ПРОСТІР ГУМАНІТАРНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ:  
МІЖ ІСТОРІЄЮ, ПАМ'ЯТТЮ ТА ЦІННОСТЯМИ**

At the turning points of the XX and XXI centuries, the humanities begin to address the problem of an anthropological crisis, as a result of stabilized value systems being disintegrated, identities disintegrating and historical knowledge, collective memory having to engage with the current social experience in a different way. Museums take an unusual role as venues in which history is not kept but is interpreted and interwoven into the present. These days in a museum there are no longer neutral spaces for showing the facts of the past or material products. They are complex, value-laden narratives shaping the public's understanding of history, contributing to collective memory, and participating in the creation of cultural and civic identities. This new perspective requires the application of humanitarian expertise, which is understood as a reflective analytic approach to explore the social, ethical and cultural impact of a decision that impacts people and communities. The humanitarian expertise of museum exhibitions extends beyond scholarly accuracy or authenticity of artifacts displayed, however, to the logic of narrative-making, theme ordering, visual language usage, and visual modes of representation of fragile and traumatic experiences. As an integrated cultural system, in its object is the exhibition space in its content as the subject the meanings and values are presented to the spectators; its purpose is how that meaning influences historical awareness, consciousness, identification, and social coherence. At the other end of international academic discourse, humanitarian expertise is increasingly being seen as an interdisciplinary reflection mechanism that goes beyond traditional scholarly assessments. As opposed to legal, technical, or scientific expertise, it does not posit a fixed, final verdict or any kind of normative prescriptions. It instead points out value tensions, ethical implications and long-term social consequences of cultural representations. In the context of museum studies, this strategy allows us to more critically engage with exhibitions, as sites where knowledge production is mediated by the intersections of power, memory and identity. Museum exhibitions at the intersection of historical knowledge, cultural memory and heritage-making practices can be viewed as a tool in the practice of memory and heritage studies. The former creates a map for scholarly reconstruction and interpretation; memory brings emotional, selective, and contested dimensions of the past; while heritage is what transforms both history and memory into socially important resources mobilized in the contemporary world. The practical dimension of humanitarian knowledge can be clearly illustrated by the activities of the State Historical and Cultural Reserve of Ostroh. Here the museum can be seen as a living organism that puts to balance stable exhibition cores with dynamic, responsive exhibition practices meeting current challenges. This organizational model allows to preserve the long-standing stories we tell about history, whereas always being open for social and cultural change. Permanent exhibitions in the Reserve tell a story about this continuity of Ukrainian statehood, symbolically tracing a line from Prince Volodymyr the Great to the Princes of Ostroh as leading figures in the political, cultural and spiritual tradition. This story does more than feed to visitors, it builds a perception of history as a continuing process that cannot be separated from the past, as history has deep connection

to the present. Meanwhile permanent displays include memorial and military space that represents the work of local people in Ukraine — its fighting to win independence since 2014. The addition of these changes change our understanding of the museum as a collection, rather than a repository of finished history, from a museum of an object or record, to one of the exploration of history as an active, lived experience. The perspective of humanitarian expertise is particularly acute — because such curatorial decisions shape public perceptions of war, responsibility and sacrifice. The museum therefore acts here as a mediator between personal experience and a collective memory, linking local narratives in relation of that of a nation for international relations. Temporary exhibitions, as well as permanent shows, are key in this strategy of “fast cultural response.” Exhibitions made in the period of full-scale war are platforms to reflect on social trauma, reinterpret historical comparisons and articulate a value of unity, freedom, and resilience. This approach can be illustrated by temporary exhibition projects carried out during the full-scale war, including the exhibitions such as “Ukraine. After War”, “Orsha 1514: The Triumph of Will and Unity” and “Pontus Euxinus,” themes of continuity of history, resilience of the collective and the reconstruction of identity during a time of disaster. In just those times, it is these short-lived exhibitions where the morality of representation can be most exposed. The interplay between emotional engagement and analytical distance, between commemorative function and critical reflection, makes for one of the main concerns of humanitarian expertise. However, museums and NGOs also need to grapple with how to navigate a crisis in their sites to prevent oversimplifying the meaning of memory while avoiding weaponizing it, even as they do so. This interaction between permanent and temporary display formats creates the museum as a dialogical space, whereby, in place of the fossilized preservation process in memory, the latter is iteratively being recontextualized. We should think of humanitarian expertise as a form of institutional responsibility toward society rather than a mechanism of social engineering. Through the lens of war, in wartime and post-war change, museums are playing the part of humanitarian resilience. In the narrative of exhibitions narratives, they play a critical link between stories that bear the witness not only of loss and trauma, but also of historical continuity, of identity formation, of preserving existence, and of envisioning future life after defeat. And in all things, this added dimension highlights the need for humanitarian expertise as an essential aspect of modern museum practice. Therefore, the museum installation presents as a multilayered humanitarian text placed on the line on the collision of history, memory and today’s values. Its expert evaluation enables one to resist oversimplifications or expediency, helping build museums as the places of responsible conversation linking the past with the future. In this way, humanitarian expertise offers an essential instrument to construct cultural memory and maintain social meaning in periods of deep change. Humanities are engaged with an anthropological crisis at the early twenty-first century that manifests in the form of a diminishing system of value and fragmented identities and the widening gap between historical understanding and collective memory, while also reflecting present social life. Globalization and information overload and significant political transformations have rendered cultural institutions as able to explain historical experience and value and meaning highly central. Museums are unique because within culture institutions, they preserve as well as interpret historical artifact, in order to bridge active connections between the past and the present. The exhibits of today’s museums are no longer just a disinterested history facts and material exhibits. They are very complex value based narratives that shape the public and the collective memory of history and the cultural and

civic identities. This transformation calls for humanitarian expertise, which is described as a reflexive analytic work which examines the social, ethical, and cultural consequences of a single, community's decision. Museums Humanitarian Consultation focuses on the way, the location, the kind (telling), the way the work is presented — and, therefore sensitive exhibits. It covers the idea of an exhibition hall as an overall cultural system, the message that the halls send to visitors, and how much this message influences the recognition of history, the formation of identity and community. Internationally, humanitarian expertise is now a cross-discipline analytic approach that can complement traditional academic evaluation. Methodology approach to value based analysis unlike evaluation of legal or technical or scientific assessment which involves comprehensive evaluation and the establishment of rules. The method highlights and establishes the diverging values in the cultural representations and ethical implications as well as their enduring social impact. In museum studies, this strategy helps researchers analyse exhibitions more critically as they are spaces that embody the nexus of knowledge production with power and memory and identity.

*Л. Висоцька*

**КАРТИНА ГЕНРІХА ГОЛЬПЕЙНА «ДІВЧИНА В БІЛОМУ»  
З МИСТЕЦЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ КАМ'ЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА**

*L. Vysotska*

**PAINTING BY HEINRICH HOLPEIN "GIRL IN WHITE"  
FROM THE ART COLLECTION OF THE KAMIAN STATE  
HISTORICAL AND CULTURAL CENTER**



*Генріх Гольпейн,  
«Дівчина в білому», 1849 р.  
(полотно, олія).  
Кам'янський державний  
історико-культурний  
заповідник (інв.№ 2710 (ОМ))*

Мистецька колекція Кам'янського державного історико-культурного заповідника (далі КДІКЗ) налічує 1234 одиниці зберігання, серед яких — твори станкового живопису, графіки, декоративного мистецтва та ін. Перлиною колекції є картина Г. Гольпейна «Дівчина в білому» 1849 р., яка на сьогодні прикрашає літературно-музичну вітальню постійної експозиції меморіального музею «Зелений будиночок КДІКЗ». Дослідження презентує дану картину з метою ознайомлення наукової, мистецької, музейної спільноти з маловідомою роботою Генріха Гольпейна, австрійського художника, представника європейської школи живопису середини ХІХ ст., яскравого майстра романтичного портрету, життя якого пов'язане з Україною.

У 1841 р. Г. Гольпейн уперше приїхав у Російську імперію, а згодом переїхав до Києва. Він активно співпрацював із місцевою інтелігенцією, тим її колом, яке групувалося навколо університету Святого Володимира (нині — Київський національний університет імені Шевченка). Генріх Гольпейн був діяльною, артистичною натурою, популярним серед заможних поміщиків, котрі охоче запрошували художника до себе та замовляли йому свої портрети. Упродовж 1844–1858 рр.

Г. Гольпейн написав низку портретів тогочасних українських аристократів, польської шляхти та ін. Твори митця цікаві тим, що розкривають психологію та життєві позиції людей певного соціального прошарку, ілюструють характерні тенденції тогочасного портретного живопису, показують типових представників родовитої української й польської шляхти. Портретам Г. Гольпейна притаманні правдивість у зображенні натури, надзвичайна точність у написанні деталей.

Картина Г. Гольпейна «Дівчина в білому» з мистецької колекції КДКЗ — це нижчепоясний портрет, на якому в граційній позі зображена молода панна в білій бальній сукні на тлі червоної оксамитової портьєри з бахромою. Завіса дещо піднята і відкриває частину колони та фрагмент пейзажу — крони дерев та трохи вечірнього неба. Дівчина злегка прихилилась на спинку крісла, на яке накинута хутряна накидка. Голова дівчини зображена в  $\frac{3}{4}$  повороті і злегка нахилена вниз. Погляд моделі спрямований прямо на глядача, а ледь помітна усмішка на маленьких червоних губах та веселі темно-сірі очі вказують на легку грайливу вдачу дівчини. Обличчя молодої панни трохи видовжене, брови тонкі, чорні дугоподібні; волосся брунатного, майже чорного, кольору, розділене прямим проділом і на потилиці укладене в складний вузол; на скронях — кучері, завиті в буклі і заведені назад. Бальна сукня з білої мерехтливої тканини має звужену лінію плечей; глибокий горизонтальний виріз декольте, який прикрашено білим легким прозорим коміром берта (берте), відкриває округлі плечі; рукава біля плечей короткі. Ліф сукні декорований портбукетом з біло-рожевими квітами (ймовірно фіалками), такі ж квіти прикрашають і плечі. У вільно опущених і трохи зігнутих у ліктях руках дівчина тримає складене біле віяло, з якого між пальцями правої руки проглядає золотий ланцюжок. Загальний колорит портрету — червоно-біло-коричневий. Манера написання твору місцями на межі ескізності: покрите тонким шаром фарби тло, тіні на складках сукні, в яких не записаним залишився попередній малюнок, що художник наніс для уточнення композиції, надають зображенню мрійливості і ефірності, а лєсувальні шари, якими написано тіло, надають йому прозорості.

Легкість і своєрідна незакінченість даної картини можуть свідчити, що на цей портрет у художника було небагато часу, але це зовсім не зменшує художню цінність твору, а навпаки дозволяє прослідкувати етапи роботи майстра над портретами.

Цей портрет належить до камерного виду, який набув широкої популярності в ХІХ ст. У своїй роботі «Дівчина в білому» Г. Гольпейн з великою майстерністю передає легкість і грайливість, яка притаманна молодості. Здається, ніби дівчина тільки-но вийшла на свіже повітря з бальної зали, де грає музика і де весело. І в її очах ще не зник відблиск того грайливого промінчика, що залишився від приємного спілкування або від захопливого вихору танцю. Споглядаючи картину «Дівчина в білому», ми бачимо, що між автором та зображеною особою відчувається довіра, теплота і приязнь.

Картина «Дівчина в білому», згідно з Актом прийому №2 від 4-го лютого 1981 р., була передана в дар літературно-меморіальному музею О. Пушкіна і П. Чайковського (нині — меморіальний музей «Зелений будиночок КДКЗ») від актриси В. В. Папазян-Рейх. В інвентарній картці записано: «картина Г. Гольпейна “Дівчина в білому” (розмір 97,3x76,0 (в рамі 125x100) полотно, олія, 1849 рік) надійшла до зібрання Рейха М. М. (першого чоловіка В. Папазян-Рейх) у 1923 році від київського колекціонера Глеваського С. К. На картині зображена дочка графині Пшездецької, масток якої знаходився в Кам’янець-Подільській губернії».

Під час аналізу даного твору мистецтва в нас виникли питання, які потребують подальшого детального дослідження та вивчення. Це стосується, в першу чергу, встановлення особистості зображеної моделі, історії самої картини, адже вона до цього часу маловідома серед дослідників творчості Г. Гольпейна та ін.

Таким чином, на сьогодні важливо представити мистецькій спільноті перше знайомство з портретом «Дівчина в білому», який є оригінальним твором, виконаним Г. Гольпейном у 1849 р. та зберігається в мистецькій колекції КДІКЗ. Ця пам'ятка пов'язана з Україною та становить комплекс історичної, художньої та культурної цінностей.

*О. Тарасова*

### **З ПРОГРАМИ ДЛЯ ШКОЛЯРІВ СЕРЕДНІХ ШКІЛ ЗА ЖИТТЕДІЯЛЬНІСТЮ ТА ФІЛОСОФІЄЮ Г. СКОВОРОДИ**

*О. Tarasova*

#### **FROM THE CURRICULUM FOR SECONDARY SCHOOL PUPILS ON THE LIFE AND PHILOSOPHY OF H. SKOVORODA**

Папа Римський Іван Павло II 28 жовтня 2010 р. для виступу в Маріїнському палаці вибрав для своєї промови саме фразу нашого філософа і богослова Григорія Сковороди: «Все мина, лиш любов застається по всьому. Все мина, та не Бог, не любов» (переклад Леоніда Ушкалова).

Григорій Сковорода створив «філософію серця», у якій є ключ для всього життя для усіх людей, в усі віки. Настав час передати цей ключ наступним поколінням саме зараз, коли руйнується світ, підмінюються поняття, зруйновано інститут сім'ї тощо, тому дуже важливо саме зараз передати нашим дітям знання, перенесені крізь століття.

Саме з дітей треба починати будувати нову, вільну Україну. І я вірю в наше майбутнє саме тому, що маю великий досвід спілкування з дітьми тривалістю в 31 рік. Діти привели мене до педагогіки і до Сковороди. Німецькі педагоги навчали нас педагогіці за Рудольфом Штайнером, і це був прекрасний досвід. Займатися з дітьми, казали вони, можуть лише люди, які люблять дітей. Без любові вони не зможуть проводити для дітей свята, співати їм пісень, робити руками іграшки для них, готувати з ними їжу тощо. Без віри в Бога не можна вести святковий цикл: Свято врожаю, Різдво, Великдень та інші, бо Бог і є любов. Саме про цей універсальний ключ і говорять у своїх творах Григорій Сковорода.

Саме любов і привела мене до Сковороди, любов до с. Бабаї на Харківщині, де кожна дитина змалочку знає про філософа більше, ніж будь де, оскільки бабаївці є нащадками «філософії серця». Вони знайшли свою «сродну працю» і живуть нею все життя. Там розквітають плантації прекрасних квітів, щороку нових і ще прекрасніших, там жінки готують так, що неможливо все не з'їсти, і досі там готують козацький куліш, найсмачніший у світі, і педагоги в наших школах прекрасні, тому що люблять дітей і свій рідний край, тому що живуть своєю сродною працею усе своє життя, і зберегли Садиду, де колись викладав дітям Григорій Сковорода.

Надзвичайно важливо зараз зберегти нашу філософію, наші традиції, нашу історію. Тому програму за життєдіяльністю та творчістю Григорія Сковороди слід запровадити в шкільну програму, починаючи вже з третього класу середньої школи. Саме з третьюкласників три роки я проводила заняття «Зернятко Сковороди» в

Покотилівському ліцею «Промінь» під Харковом, а також в Українській школі м. Генуя при храмі Святого Степана в Італії. Діти сприймають філософію серця якраз своїм серцем, і вони дивують своєю дорослістю і сприйняттям. Саме вони, коли підروуть, будуватимуть нову Україну, тому починати треба саме з них, прививаючи їм змалечку любов. Якщо вони будуть дослухатися до себе, як вчив Сковорода, то зможуть обрати свій шлях і будуть щасливі все своє життя. Наші діти та онуки мають бути щасливими і жити в любові та згоді. Для цього ми із вами зробимо все можливе.

*І. Гончаренко*

## **ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК НІМЕЦЬКИХ КОЛОНІЙ НА ТЕРИТОРІЇ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

*I. Honcharenko*

### **THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF GERMAN COLONIES IN LEFT-BANK UKRAINE**

Питання історії німецьких колоній на території України протягом тривалого часу залишалося на периферії історіографічних досліджень. У сучасних умовах відновлення історичної пам'яті та переосмислення багатонаціонального минулого України дослідження генезису й розвитку німецьких колоній набуває нового значення. Воно дозволяє не тільки реконструювати маловідомі сторінки історії, а й краще зрозуміти процеси формування регіональної та національної ідентичності.

Історія появи німецьких колоністів у межах Лівобережної України пов'язана з ширшими процесами колонізаційної політики Російської імперії наприкінці XVIII–XIX ст. У цей період тодішній уряд активно залучав іноземців задля модернізації сільського господарства і промисловості, освоєння малозаселених територій та врегулювання національного питання. Німецькі колоністи, котрі переселилися з різних регіонів центральної Європи, відповідно до прийнятих реформ отримували перелік привілеїв: земельні наділи, податкові пільги, гарантії релігійної свободи, звільнення від військової повинності.

Значення дослідження цієї теми полягає не лише у вивченні фактологічної історії колонізації, а й у набагато важливішому процесі репрезентації присутності різних етнічних груп, що брали участь у формуванні соціокультурного простору та ідентичності регіону. Багато в чому саме німецькі колонії стали прикладом того, як етнічні громади зберігали власну культурну ідентичність, водночас інтегруючись у ширший соціальний контекст. Мова, релігія, традиції господарювання та система освіти, які існували в німецьких поселеннях стали зразком синтезу європейської та української культурної спадщини.

У контексті формування історичної пам'яті дослідження історії німецьких колоній набуває важливого значення через маргіналізацію, якої зазнала ця тема у XX ст. Політичні події, пов'язані з двома світовими війнами, депортаціями та зміною політичних режимів, призвели до руйнування й зникнення багатьох локальних спільнот. У радянський період історія німецького населення часто розглядалася крізь призму політичної підозри або взагалі замовчувалася та цензурувалася. Унаслідок чого значна частина культурної спадщини цих громад була втрачена, недостатньо досліджена та подекуди винищена.

Сучасність поступово відновлює інтерес до цієї теми, адже вивчення німецьких колоній дозволяє реконструювати локальні історії, які є невід'ємною частиною набагато ширшого національного контексту. Саме через дослідження архівних документів, матеріальної культури, топоніміки та усної народної творчості стають можливими відновлення й репрезентація повсякденного життя колоністів, їхніх господарських практик і взаємин з місцевим населенням. Такі дослідження допомагають не лише заповнити прогалини в історичному знанні, а й сприяють комплексному баченню історії.

Не менш важливим аспектом цієї теми постає її потенціал для розвитку регіональної ідентичності. Історія німецьких колоній може розглядатися як складова історії конкретних територій — міст, сіл і цілих регіонів Лівобережної України. У багатьох випадках колонії залишали по собі помітний слід у культурному та економічному житті населених пунктів: планування, архітектура, промисловість. Також дослідження німецьких поселень України може позитивно вплинути на більш активний міждержавний та міжкультурний діалог. Таким чином, вивчення цієї теми виходить за рамки суто академічного дослідження та набуває ширшого гуманітарного значення.

Отже, генезис й історія становлення німецьких колоній на території Лівобережної України є важливим об'єктом історичного дослідження не лише з точки зору реконструкції колонізаційних процесів, а й у контексті формування історичної пам'яті та національної самосвідомості. Аналіз цієї теми дозволяє глибше усвідомити багатокультурний характер українського історичного простору, а також сприяє розвитку більш комплексного та відкритого підходу до вивчення минулого. Саме тому подальші дослідження німецьких колоній мають важливе значення для сучасної української історіографії та формування зрілого погляду суспільства на історію.

*Д. Лобода*

**АКТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ  
ЧЕРЕЗ СУЧАСНІ МУЗЕЙНІ ПРАКТИКИ: ПРОЄКТ ГІБРИДНОЇ ВИСТАВКИ  
«МІФИ І СИМВОЛИ ВЕЛИКИХ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ»**

*D. Loboda*

**ACTUALIZATION OF CULTURAL HERITAGE  
THROUGH CONTEMPORARY MUSEUM PRACTICES: THE PROJECT  
OF A HYBRID EXHIBITION "MYTHS AND SYMBOLS OF MAJOR UKRAINIAN CITIES"**

У сучасному музейному просторі актуалізується проблема переосмислення традиційних підходів до експонування культурної спадщини, зокрема урбаністичних образів міст як складних символічних систем. Українські міста — Київ, Львів, Харків та Одеса — формуються не лише як географічні чи історичні одиниці, а як багатопланові культурні тексти, насичені міфами, символами та колективними уявленнями. Водночас у музейній практиці ці образи часто репрезентуються фрагментарно, без цілісної концепції їхнього символічного прочитання.

У зв'язку з цим постає необхідність створення інноваційних експозиційних рішень, які дозволили б інтегрувати історичний, культурний та міфологічний виміри міста в єдиному художньо-просторовому середовищі. Особливої актуальності набуває використання цифрових технологій як засобу розширення експозиційного наративу та залучення глядача до інтерактивного досвіду.

Метою даного дослідження є розробка концепції музейної виставки «Міфи і символи великих українських міст», що передбачає створення змішаного (гібридного) експозиційного простору на базі Мистецького арсеналу. Проект орієнтований на поєднання традиційних музейних форм (фотографії, макети, архітектурні та історичні матеріали) із цифровими інсталяціями (3D-візуалізаціями, світловими, звуковими, мультимедійними ефектами), що дозволяє створити багатовимірний образ міста.

Генеральна ідея виставки полягає в репрезентації міста як символічного простору, де реальна історія переплітається з міфами та культурними архетипами. Експозиція вибудовується за принципом експозиційної легенди, де кожне місто постає як окремий нарративний блок: Київ — як сакральний центр і «місто-засновник», Львів — як простір культурної пам'яті та європейських впливів, Харків — як символ модернізації та інтелектуального розвитку, Одеса — як міфологізований космополітичний порт.

Наукова новизна проекту полягає у використанні експериментального методу експонування, що передбачає залучення інтерактивних технологій, імерсивного середовища та синестетичних ефектів (поєднання візуальних, звукових і навіть ольфакторних елементів). Такий підхід виходить за межі традиційної музейної методики й сприяє формуванню емоційно-чуттєвого досвіду взаємодії з експозицією.

Методологічну основу дослідження становлять міждисциплінарні підходи, зокрема елементи культурологічного, семіотичного та урбаністичного аналізу, а також принципи музейного дизайну та експозиційного моделювання. Важливу роль відіграє концепція «міста як тексту», що дозволяє інтерпретувати архітектуру, історичні події та міфи як знакові системи.

У процесі розробки проекту визначено ключові дизайнерські завдання:

- створення цілісного просторового сценарію виставки;
- інтеграція цифрових технологій у фізичне експозиційне середовище;
- розробка візуальної мови для кожного міста;
- організація світлового, звукового та просторового рішення;
- забезпечення інтерактивності та залучення відвідувача як співучасника експозиції.

Таким чином, запропонований проект спрямований на актуалізацію культурної спадщини українських міст через сучасні музейні практики та створення нових форм комунікації між музеєм і аудиторією.

*В. Кащєєва*

## **КОМУНІКАЦІЙНИЙ ДОСВІД МУЗЕІВ З ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТКАЦТВА**

*V. Kashcheieva*

### **COMMUNICATION EXPERIENCE OF MUSEUMS IN THE PRESENTATION OF WEAVING**

Ткацтво — одне із ремесл, яке є багатим джерелом для вивчення людської культури. Ткацькі вироби і всі речові пам'ятки, пов'язані з цим ремеслом, вразливі до зовнішніх факторів і недовговічні, тому потребують спеціальних умов збереження. Експонати містять інформацію про техніку та історію, і для музеїв дуже важливо не лише зберігати і досліджувати її, а й правильно представляти публіці, для передачі давніх форм ремесла. Тому необхідно проводити з відвідувачами певні комунікаційні

заходи, які зацікавляють, навчають і змотивують до подальшого поширення культурних традицій. У даній роботі представлено досвід комунікаційної роботи з теми ткацтва у вітчизняних та зарубіжних музеях.

Фактично в більшості краєзнавчих, етнографічних та історичних музеїв світу представлені вироби з ткацтва, але існують музеї, присвячені виключно ткацтву. Розглянемо приклади традиційної комунікації в музеях. В Україні загалом можна помітити певний тематичний поділ, загальноновживаними є традиційні виставки з екскурсіями, де так чи інакше представлено ткані вироби, рідше знаряддя праці, на які відвідувачі можуть подивитись і послухати екскурсоводів. До прикладу виставки «Самоцвіти рушникового краю» Музею Крелевецького ткацтва та «Спільний спадок: ткацтво та килимарство» Чернівецького обласного музею народної архітектури та побуту, Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» і Національного музею народної архітектури та побуту України, «Ремесла, що живуть» Національного музею декоративного мистецтва України. Ці виставки мали на меті ознайомити відвідувачів з певними особливостями і традиціями регіонального ткацтва, показати оригінальні пам'ятки.

У зарубіжних музеях популярним прийомом є поєднання в одній виставці виробів сучасних і давніх майстрів. Подібні виставки відбувались США, а саме в Музеї мистецтва Метрополітен (*The Met*) «Абстракція у мистецтві давнини та сучасності» (*“Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art”*), Національній галереї мистецтва (National Gallery of Art) «Ткані історії» (*“Woven Histories”*), Центрі текстилю (*Textile Center*) «Про ткацтво» (*“On Weaving”*). Такий контраст дозволяє простежити історію і розвиток ремесла, а також побачити різницю в уявленні сучасних та давніх людей.

Рідше в українських музеях проводяться лекції з ткацької тематики. У цьому плані слід відзначити лекторії від Олександри Сторчай, кураторки виставки «Вишивка Східного Поділля / дарунок родини Причепіїв» музею Івана Гончара. Темі виступів: «Традиційне народне вбрання Східного Поділля кін. XIX — поч. XX ст.», «Символи і знаки на вишитих рушниках Східного Поділля кін. XIX — поч. XX ст.», «Традиційні головні убори в комплексі вбрання Східного Поділля кін. XIX — поч. XX ст.».

Конференції, присвячені ткацтву, на базі музеїв є доволі рідкісним явищем, особливо в Україні. Але в Музеї тканин та декоративно-ужиткового мистецтва (*Le musée des Tissus et des Arts décoratifs*, Франція) представлено багате розмаїття тем — історія ліонського шовку, шовковий шлях, історія жіночого одягу, історія чоловічого одягу та ін.

У сучасному світі, особливо в провідних музеях Європи і Америки, дедалі звичнішими стають т. зв. «нетрадиційні» способи комунікації з відвідувачами. В українських музеях також можна помітити застосування нових методик. Однією з таких є проведення майстер-класів, напевно, найпоширенішої форми комунікації в музеях, пов'язаних з ремеслами. Це є вдалим елементом для знайомства аудиторії з ужитковим мистецтвом. Такі події можуть бути різних складності і напрямку, щоб підходити і дорослим, і дітям. Наприклад, у музеї ткацтва та килимарства у м. Глиняни проводили майстер-класи для учнів 1–3 класів, де діти навчались виготовляти янголів з кукурудзяного листа. Це цікавий процес, який розвиває творчі здібності і є чудовим спогадом про музей та сприяє поширенню народних рукодільних традицій. Такий самий захід проводили і для дорослих.

Більш складним, як для відвідувачів, так і для робітників, є заходи безпосередньо пов'язані з ткацьким процесом. У музеї ткацтва Державного історико-культурного заповідника «Буша» презентовано повний процес створення ткацьких виробів. Відвідувачі мають можливість власноруч попрацювати за верстатом і відчутти усі тонкощі ткацького процесу. Подібні майстер-класи поширені і за кордоном. Наприклад, на майстер-класі «Ткачі | Ткацтво на кінчиках пальців» (“Les fabricateurs | Le tissage jusqu’au bout des doigts”) у Музеї мистецтв і ремесел (“Musée des Arts et Métiers”, Франція) відвідувачі могли попрацювати над колективним проектом і стати ближчими до предків, познайомившись з давніми традиціями і техніками. Хоча ткацтво є складним процесом, однак його можна вдало інтерпретувати і для найменших відвідувачів. Наприклад, у *згаданому вище* Музеї тканин та декоративно-ужиткового мистецтва *проходили майстер-класи для маленьких дітей, де вони могли відчутти властивості тканини через фізичні взаємодії з сировиною та предметами.*

Отже, «традиційні» методи комунікації музеїв з відвідувачами залишаються поширеними, але набувають і новітніх рис. Для такої прикладної теми, як ткацтво, важливим є наочність і фізична взаємодія, тому популярності набувають майстер-класи, хоча заходів, присвячених саме процесу ткацтва, небагато. Ткацтво є складним і достатньо витратним, в плані фінансів, зайняттям, тому, на жаль, не всі музеї, які займаються даною темою, можуть дозволити собі повноцінні ткацькі майстерні для відвідувачів. Загалом тенденція впровадження нових комунікаційних заходів притаманна закордонним музеям, і в Україні це стає більш загальним.

*A. Tibež*

## **МІЖДЕРЖАВНІ АКТИ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО СПІВРОБІТНИЦТВА У СФЕРІ КУЛЬТУРИ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

*A. Tibežh*

### **INTERGOVERNMENTAL ACTS OF UKRAINIAN-POLISH COOPERATION IN THE FIELD OF CULTURE AND PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE**

Українсько-польська співпраця в царині культури є одним із важливих етапів на шляху України до Європейського Союзу (ЄС), а досвід Республіки Польщі засвідчує, що культурна взаємодія та узгодження національного законодавства із правовими нормами ЄС — одна з умов успішного євроінтеграційного поступу. На сьогоднішній день в Україні відбувається активна робота щодо приведення національного законодавства у відповідність до міжнародних (в першу чергу європейських) стандартів. Тому піднята тема є актуальною і потребує дослідження.

Формування нормативно-правової бази українсько-польських відносин у 1990-х рр. стало визначальним чинником розвитку транскордонної співпраці у сфері культури. Після проголошення незалежності України розпочався процес підготовки й підписання міжнародних угод, які мали на меті не лише стабілізацію та зміцнення добросусідських відносин, а й закріплення правових механізмів взаємодії в галузі культури, зокрема, в музейній та пам'яткоохоронній сфері. Одним з перших таких документів став «Договір між Україною і Республікою Польщею про добросусідство, дружні відносини і співробітництво», укладений у травні 1992 р.

Ключові положення цього Договору, які безпосередньо стосуються культурної сфери, закріплені в статті 13. У ній Сторони підтвердили свої наміри розвивати співпрацю в галузях освіти, науки та культури відповідно до положень конвенцій

ЮНЕСКО, Європейської культурної конвенції 1953 р. та документів Народи з безпеки і співробітництва в Європі, зокрема, Краківського симпозиуму з культурної спадщини держав-учасниць Народи. У межах цієї статті Сторони погодилися розширювати культурний обмін та сприяння співробітництву між культурними установами і організаціями обох держав. Окремо передбачено забезпечення належного правового, матеріального захисту об'єктів культурної й історичної спадщини кожної зі сторін.

У статті 10 зазначається, що Сторони сприятимуть встановленню та розвитку зв'язків між регіонами, адміністративно-територіальними одиницями та містами України і Республіки Польщі, з особливим акцентом на прикордонне співробітництво. З метою реалізації цього положення було створено Міжурядову комісію з питань міжрегіонального співробітництва та розширено мережу пунктів пропуску через державний кордон.

У 1996 р. була підписана Угода між урядом України та урядом Республіки Польща «Про співробітництво у справі охорони та повернення втрачених і незаконно переміщених під час Другої світової війни культурних цінностей». За статтями цієї Угоди, договірні Сторони зобов'язувались до проведення спільного обліку, інвентаризації та дослідження культурних цінностей, які належали до історичної та культурної спадщини іншої держави й перебували на територіях обох Сторін. У межах означеної Угоди було створено Міжурядову українсько-польську комісію, повноваження якої передбачали: пошук, облік, ідентифікацію культурних цінностей та здійснення експертної оцінки у справах щодо їхньої реституції.

Стаття 5 Угоди зосереджена на викритті злочинів, пов'язаних з культурними цінностями й об'єктами культурної та історичної спадщини, що знаходяться на територіях держав обох Сторін. У статті 6 Сторонами передбачалося здійснення пошуку, обліку, дослідження, ідентифікації втрачених та незаконно переміщених культурних цінностей, а також створення банку даних, публікації спільних видань й інформування громадськості про результати цих робіт.

У травні 1997 р. була підписана «Угода між урядом України та урядом Республіки Польща про співробітництво в галузі культури, науки і освіти». Основу цієї угоди становили домовленості про взаємне всестороннє культурне співробітництво, заохочувалося встановлення Сторонами безпосередніх контактів між установами та організаціями культури. Зокрема, у статті 3 Сторони домовляються про взаємну популяризацію художніх і культурних цінностей, надаючи широкий доступ до них громадськості, зобов'язуються сприяти організації обмінів виставками між музеями, галереями та іншими закладами культури.

Статті 5 та 9 Угоди декларують взаємний обмін досвідом у галузі мистецтва, культури і науки, а також обмін фахівцями та спільну науково-дослідницьку діяльність у цих сферах. У статті 17 Сторони визнають, що культурні цінності, які були нелегально вивезені з території однієї з держав на територію іншої Сторони, підлягають поверненню. У статті 18 Сторони гарантують збереження та охорону культурної спадщини, що знаходиться на території іншої держави. Стаття 22 закріплює взаємний розвиток туристичного обміну для ознайомлення громадян обох країн з історією та культурою іншої Сторони.

Отже, українсько-польські договори та угоди, укладені в 1990-х рр., сформували цілісну нормативно-правову основу для співпраці України й Польщі у сфері культури. Договір про добросусідство, дружні відносини і співробітництво

1992 р. визначив стратегічні напрями культурної взаємодії та закріпив принципи захисту культурної спадщини. Угода 1996 р. започаткувала системний механізм співпраці в питаннях пошуку та повернення втрачених і незаконно переміщених культурних цінностей. Угода 1997 р. розширила напрями культурного, наукового та освітнього співробітництва, активізувавши міжінституційні контакти, виставкові обміни й спільну науково-дослідну діяльність. Тому значення цих міжнародних документів надзвичайно високе. Їх положення можуть стати помітною складовою загальнодержавної стратегії гуманітарного розвитку України та подальшою основою українсько-польського співробітництва в галузі музейництва та збереження культурної спадщини.

*А. Прокопенко*

## **СВІТЛО ТА КОЛІР: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ВІТРАЖНОГО МИСТЕЦТВА**

*А. Prokopenko*

### **LIGHT AND COLOR: ARTISTIC ASPECTS OF STAINED GLASS ART**

Мистецтво вітража поєднує глибоке розуміння матеріалів, тонке відчуття світла та складні техніки термічної обробки скла. Це прекрасне ремесло є не лише візуальним мистецтвом, а й захоплюючою наукою про скло, яка вдихає життя в ці твори.

Розглядаючи кольорове скло, ми часто бачимо яскраві природні та штучні відтінки, а також величезний спектр кольорів, що є результатом захопливого хімічного процесу за участі солей металів, які використовуються у виробництві скла.

У різних формах металеві солі є основними барвниками в склоробстві. Додавання цих солей у процесі плавлення скла призводить до хімічної реакції, яка наділяє листи скла різними кольорами. Наприклад, додавання солей міді часто дає приголомшливу гаму синіх відтінків, тоді як хлорид золота може створювати насичені червоні та рожеві кольори, а солі заліза — варіації зеленого або коричневого. Кожна металева сіль має унікальний ефект, створюючи величезну палітру для роботи склодува.

Однак хімія кольорового скла — це не просто додавання солей у суміш, а тонко налаштований процес, у якому температура відіграє ключову роль. Різні температури можуть суттєво змінити кінцевий відтінок скла. Наприклад, нагрівання кобальту при високих температурах дає насичений синій колір. На противагу цьому, за нижчих температур він дає світліший лавандовий відтінок. Цей тонкий взаємозв'язок між типом металеві солі, яка використовується, точними температурними умовами та отриманим кольором має важливе значення для процесу склоробства. Він вимагає художнього чуття та наукового розуміння перетворень цих матеріалів у різних умовах.

Вітражний виріб вловлює і віддає світло, запрошуючи нас за лаштунки між прихованим і явним. Ця інтригуюча особливість виникає завдяки тонкій взаємодії між складом скла та технологіями його виготовлення.

На найфундаментальнішому рівні скло є аморфним твердим тілом: твердим, як кристал, але з непорядкованою молекулярною структурою. Ця унікальна структура дозволяє світлу проходити крізь скло, надаючи йому прозорості. Однак у вітражах ідеальна прозорість не завжди є метою. Художники часто прагнуть змінювати непрозорість скла, щоб створити глибину, текстуру або певні світлові ефекти.

Непрозорість вітражного скла можна змінювати кількома способами. Один із методів включає додавання певних елементів або сполук у скло в процесі виготовлення. Наприклад, додавання фторидів або фосфатів може зробити скло більш непрозорим, розсіюючи світло при проходженні через нього. Альтернативний метод передбачає фізичну модифікацію поверхні скла за допомогою таких процесів, як травлення або піскоструминна обробка. Ці методи вводять найменші нерівності, які розсіюють світло в різних напрямках, підвищуючи непрозорість скла. Вона відіграє подвійну роль — сприяє візуальній привабливості вітражного скла і визначає його властивості взаємодії зі світлом. Прозоре скло пропускає більше світла, водночас непрозоре скло розсіює його. Тому тонкий баланс між прозорістю та її відсутністю має вирішальне значення для контролю пропускання й відбивання світла, що призводить до приголомшливих ефектів, які ми часто асоціюємо з цим видом мистецтва; те, що створює атмосферу в храмах, будівлях, окремих віконцях тощо.

В основі вітражного видовища — заворожливий рух світла. Ця захоплива взаємодія не є випадковою; вона підпорядковується принципам оптики — розділу фізики, що вивчає «поведінку» та властивості світла. У вітражах воно не просто освітлює; воно трансформує, розповідаючи історії про колір, текстуру та форму за допомогою складної взаємодії зі склом.

Одним із фундаментальних аспектів цієї взаємодії є заломлення (рефракція). Коли світло переходить із повітря в скло, його швидкість змінюється, спричиняючи вигин — явище, відоме як заломлення. Відповідно до закону Снеліуса, кут заломлення залежить від показника заломлення матеріалу, який для скла варіюється в межах 1,5. Цей вигин світла в поєднанні з фарбувальними ефектами солей металів створює заворожливу гру світла і кольору у вітражах. Більше того, явище дисперсії (залежності показника заломлення від довжини хвилі світла) змушує біле світло розкладатися на спектр, проходячи крізь скло, що додає вітражу райдужних переливів.

Окрім заломлення, світло взаємодіє з вітражним склом за допомогою відбивання та дифракції. Відбивання відбувається, коли промені світла потрапляють на поверхню скла й відбиваються від неї. На відміну від цього, дифракція — це огинання світлом країв або проходження через малі отвори в склі, що може створювати інтерференційні візерунки. Ці процеси ще більше підсилюють магічне сяйво, характерне для вітражів, збільшуючи їхню візуальну привабливість та емоційну глибину.

Характеристики самого скла — його товщина, текстура та ступінь непрозорості — також суттєво впливають на ці оптичні ефекти. Різні текстури й товщина скла можуть по-різному заломлювати, відбивати та розсіювати світло, що призводить до різних візуальних ефектів. Наприклад, ввігнуті або опуклі ділянки скла діють як лінзи, фокусуючи чи розсіюючи світлові потоки. Художники-вітражисти вміло маніпулюють цими змінними, створюючи складні світлові узорі та приголомшливі візуальні наративи, які зачаровують і надихають.

Сучасні технології відкривають нові горизонти в цьому давньому мистецтві. Комп'ютерне моделювання дозволяє заздалегідь прорахувати шляхи світла та обрати оптимальні типи скла. Лазерне різання забезпечує безпрецедентну точність обробки, а нові хімічні складки скла з наночастинками металів дозволяють отримувати кольори та ефекти, недосяжні для традиційних методів.

Таким чином, симбіоз давніх традицій і сучасної фізики конденсованого стану продовжує розвивати це мистецтво, перетворюючи світло на матеріал для творення емоцій та смислів.

*Д. Лабусов*

### **ВІРТУАЛЬНІ МУЗЕЇ Й ОНЛАЙН-ЕКСКУРСІЇ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

*D. Labusov*

### **VIRTUAL MUSEUMS AND ONLINE TOURS: CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS**

Цифрова трансформація музейної справи — одна з найпомітніших тенденцій у сфері культури останнього десятиліття. До 90% музейних колекцій світу зберігаються у фондах і ніколи не виставляються для публіки, тож цифровий доступ — часто єдиний спосіб побачити ці твори. Пандемія COVID-19 стала яскравим каталізатором: коли у 2020 р. близько 95 тис. музеїв закрилися, понад 60% почали активно розвивати онлайн-присутність. Після зняття обмежень ці проекти не зникли — вони стали частиною гібридної моделі роботи музеїв.

Основу віртуальних музеїв складають 360-градусні панорамні тури, гігапиксельна зйомка, 3D-сканування та фотограметрія, VR-додатки та доповнена реальність. Серед нових трендів 2024–2026 рр. — ШІ-гіди, що ведуть діалог з відвідувачем, гейміфікація музейного досвіду та просторові обчислення на базі Apple Vision Pro.

Нідерланди є одним зі світових лідерів цифровізації. Рейксмузеум у 2012 р. першим у світі безкоштовно відкрив 125 тис. зображень, а у 2024 р. запустив платформу з доступом до 800 тис. творів та ШІ-пошуком. Музей Ван Гога оцифрував понад 1000 робіт, а його Virtual Sunflower 360° Gallery вперше «зібрала» п'ять «Соняшників» з різних країн у віртуальному просторі. Будинок Анни Франк пропонує VR-тур сімома мовами та 3D-екскурсію з ШІ-аватаром.

У Великій Британії Британський музей оцифрував 4,5 млн об'єктів та створив інтерактивну хронологію “Museum of the World” на 2 млн років. Національна галерея зробила VR-тур із 270 картинами Раннього Відродження, Музей Вікторії та Альберта відкрив доступ до 1,2 млн предметів, а галереї Тейт опублікували метадані 70 тис. творів під вільною ліцензією.

Німеччина реалізувала федеральний проект museum4punkt0 (2017–2023) для 30 музеїв. Берлінські музеї оцифрували 270 тис. предметів, Пергамський музей (закритий до 2027 р.) компенсує це віртуальними турами, а Музей Штеделя запустив безкоштовний 40-годинний онлайн-курс з історії мистецтва. Існує навіть повністю цифровий музей Digitale Kunststhalte — без фізичних стін.

В Іспанії Музей Прадо першим розмістив гігапиксельні зображення на Google Earth (14 шедеврів у роздільності, що в 1400 разів перевищує звичайну камеру), а його цифрова бібліотека налічує 11 500 публікацій. Музей королеви Софії створив платформу “Rethinking Guernica” з 2000 документів про одну картину, Гугтенгайм Більбао проводить живі 360° онлайн-екскурсії з працівниками музею.

У 2011 р. запущена платформа Google Arts & Culture з 17 музеями, сьогодні вона об'єднує понад 3390 інституцій з 99 країн та 7 млн об'єктів. Платформа безкоштовно надає обладнання невеликим музеям, демократизуючи доступ до культури.

Водночас дослідники вказують на домінування західного контенту, що актуалізує питання про рівність культурного представництва в цифровому просторі.

До 24 лютого 2022 р. менше 1% культурної спадщини України було оцифровано. Проект “SUCHO”, створений через п'ять днів після вторгнення, залучив 1500 волонтерів, які зберегли 51 ТБ даних з 5400 сайтів українських установ. Проект “Backup Ukraine” дозволив сканувати пам'ятки смартфонами — створено 35 тис. 3D-моделей. Львівська ініціатива “Skeiron” оцифрувала 80% пам'яток Львова. У лютому 2026 р. CyArk запустив віртуальний музей “Our Land, Our Story”, а платформа “eMuseum.online” надає VR-виставки українських музеїв. Міністерство культури створює Реєстр музейного фонду для 12 млн об'єктів.

Отже, віртуальні музеї стали повноцінною культурною інфраструктурою. Технологічний розрив між провідними та рядовими інституціями зростає, домінування великих платформ порушує питання рівності представництва, а український досвід воєнного часу формує нову модель екстреної цифровізації. Головне — віртуальний і фізичний досвід не конкурують, а доповнюють один одного: цифровий доступ мотивує побачити оригінали, а реальні відвідування стимулюють онлайн-взаємодію.

*Д. Шуть*

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ ГОЛЛІВУДУ**

*D. Shut*

### **PRESERVATION AND POPULARIZATION OF THE HISTORY OF HOLLYWOOD**

Одним із важливих аспектів збереження та популяризації історії Голлівуду є заснування музеїв. Музейна комунікація виконує ключову функцію в збереженні культурної спадщини кіноіндустрії, надаючи доступ до цінних артефактів, зокрема костюмів, сценаріїв, обладнання та інших пам'яток, що ілюструють різні періоди розвитку кіно. Завдяки цьому вони не лише зберігають минуле, а й допомагають усвідомити його важливість для сучасного суспільства та майбутніх поколінь. Музеї створюють унікальний простір, де можна зануритися у світ кінематографу, відчутти його магію, дізнатися про історію та оцінити значний вплив цієї індустрії на глобальному рівні.

Зараз Голлівуд об'єднує широковідомі кіностудії, а також звукозаписні компанії. Проте світова кіноіндустрія постала не відразу: все починалося як невелике сільськогосподарське селище і перетворилося на різноманітний, процвітаючий мегаполіс, де народжуються зірки та збуваються мрії — для небагатьох щасливчиків.

Голлівудський музей (The Hollywood Museum) розташований у будівлі короля макіяжу, який створював образи зірок Золотої ери — Макса Фактора. Тут є як тимчасові виставки, такі як: «Трансформери», «Три Маріонетки», «Вшанування Роя Роджерса та Дейла Еванса» і т.д, так і постійні, де відвідувач поглиблюється в Золоту еру голлівудського кінематографу. Музей також пропонує відеоогляд своїх скарбів та має сторінку в інстаграмі (<https://www.instagram.com/hollywoodmuseum/>), де можна подивитись на малу частину експонатів безкоштовно. Заклад має найбільшу у світі колекцію голлівудських пам'ятних речей. Музей, що складається з чотирьох поверхів захопливих експонатів, зберігає понад 10 000 справжніх скарбів шоу-бізнесу — унікальні костюми, реквізит, фотографії, сценарії, колекції автомобілів

зірок та особисті артефакти, плакати, вінтажні пам'ятні речі з улюблених фільмів і телешоу.

Академічний музей кінематографу (Academy Museum of Motion Pictures) є найбільшим музеєм у Сполучених Штатах, присвяченим мистецтву, науці та художникам кіно. Глобальний за поглядами й заснований на неперевершених колекціях і досвіді Академії кінематографічних мистецтв і наук, Музей Академії пропонує виняткові виставки та програми, які висвітлюють світ кіно. Вони захопливі та динамічні, розповідають багато історій фільмів — про мистецтво, технології, історію й соціальний вплив. Цей музей сприяє розумінню і збереженню кіно через інклюзивні та доступні виставки, покази, програми, ініціативи, колекції. Приймаючи відвідувачів з Лос-Анджелеса та всього світу, музей працює в активному партнерстві з художниками та фахівцями з кіно, науковцями, співробітниками, різними спільнотами, щоб контекстуалізувати й кинути виклик домінуючим кінонарративам, запропонувавши надихаючий дискурс, зв'язок, радість та відкриття.

Щодо онлайн-комунікацій, то можна виділити платформи “Meetup” та “Eventbrite”. Вони часто пропонують різні події, де люди можуть взаємодіяти на тему Голлівуду. Це можуть бути кінематографічні перегляди, обговорення фільмів або виставки, де організатори зазвичай створюють можливості для активної взаємодії з учасниками.

Голлівудська Алея Слави (Hollywood Walk of Fame) — всесвітньовизнана голлівудська ікона. Хоч це і не традиційна виставка чи майстер-клас, але це місце, де проходять численні події, включаючи вручення зірок, прес-конференції зі знаменитостями, а також різноманітні культурні заходи, де можна побачити публічних осіб і навіть поспілкуватися з ними чи з іншими прихильниками кінематографу. Завдяки приблизно 24 зірковим церемоніям, що щорічно транслюються по всьому світу, постійне підкріплення публіки зробило Алею Слави головною пам'яткою для відвідувачів. Вона є даниною пам'яті всім тим, хто старанно працював над поліпшенням кінематографу і кіноіндустрії загалом.

Не можна не згадати Китайський театр TCL (TCL Chinese Theatre) — найвідоміший кінотеатр у світі. Завдяки понад 50 подіям на рік, включаючи прем'єри фільмів, церемонії та кінофестивали, театр продовжує творити історію Голлівуду щодня. З 1927 р. в TCL відбуваються найвидатніші кінопрем'єри і спеціальні заходи на червоній доріжці. Саме сюди приходять дивитися свої фільми найбільші та найяскравіші зірки Голлівуду. Театр має унікальний дворик зірок, на якому зображені цементні відбитки долонь і ніг провідних кінозірок минулого й теперішнього часу. Ці аспекти роблять цей кінопалац найвідомішим кінотеатром у світі. Гості можуть відчути велич театру, придбавши квитки в кіно або VIP-екскурсії. VIP-тур TCL Chinese Theatre — це єдине місце в Голлівуді, де можна дізнатись про зіркову історію історичних китайських театрів TCL. Екскурсія пропонує розповіді та цікаві факти про голлівудські прем'єри театру, знаменитостей і його відомий Двір зірок. Тут знаходиться найбільший у світі зал IMAX, а також єдиний кінотеатр у Каліфорнії з найсучаснішою лазерною IMAX-проекцією.

*Н. Кондратенко*

## **ФЕНОМЕН КОМУНІКАЦІЇ, ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ СИСТЕМИ МУЗЕЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

*N. Kondratenko*

### **THE PHENOMENON OF COMMUNICATION, THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF MUSEUM COMMUNICATION SYSTEMS**

Комунікація — це процес обміну інформацією, думками, почуттями або знаннями між двома чи більше особами. Цей процес може реалізовуватися за допомогою усного чи письмового мовлення, рухів, міміки, акустичних сигналів, візуальних образів або ж сучасних технологічних засобів. Ключовим завданням комунікації є досягнення спільного розуміння між учасниками. Може класифікуватися як вербальна, невербальна, міжособистісна та масова.

Музейна комунікація (МК) — це процес взаємодії між музеєм і його відвідувачами, в ході якого транлюються, інтерпретуються та засвоюються відомості про культурну спадщину, історичні факти чи наукові досягнення. МК реалізується через різноманітні засоби, включаючи експозиції, екскурсії, друковані матеріали, візуальні зображення, мультимедійні засоби та події, що організуються музеєм. Музей слугує джерелом інформації. Експозиції, виставки та будь-які засоби передачі змісту є каналами передачі цієї інформації, тобто комунікацій. Спосіб подання інформації може бути: експозиційний дизайн, тексти, світло, кольори, мультимедіа. Формами комунікації є практичне втілення надання інформації, наприклад, екскурсії та фестивалі. Поділяються на горизонтальну та вертикальну:

1. Горизонтальна комунікація (ГК) — здійснюється шляхом впливу музейного предмету безпосередньо на аудиторію;
2. Вертикальна комунікація (ВК) — відбувається тоді, коли музейний працівник слугує посередником між музейним предметом та аудиторією.

На сьогодні відомо декілька типів комунікації, серед них:

1. Дидактичний (пізнавальний) — людина приходить у музей із запитом навчитись чомусь новому. Ознайомлення з предметом відбувається через спілкування з музейним працівником.
2. Емоційно-естетичний — безпосереднє спілкування з експонатом (притаманно для музеїв мистецького профілю, але зараз розвивається і в музеях історичної та природознавчої спеціалізації).
3. Умовний — комунікація з іншим культурним середовищем, історичним чи антропологічно-етнологічним (занурення в процес/діяство, спілкування з іншою реальністю чи часом через експонат, музейний працівник слугує «перекладачем з мови предмету на мову людини»).
4. Додатковий — між експонатом і музейним працівником (для підвищення кваліфікації).

Сучасна музейна комунікація базується на теоретичних положеннях, які свого часу запропонували Клод Елвуд Шеннон, Дункан Камерон та Маршал Маклюен. Сьогодні є велика кількість робіт пов'язаних з осмисленням їх концепцій.

Теорія Клода Елвуда Шеннона — це математична теорія інформації, яка була створена для телекомунікацій, але за її принципом з'явився процес музейної комунікації (передання музеєм змісту і цінності своїх експонатів відвідувачам).

Теорія базується на концепції «музейний хронотоп». Саме його буде модернізовано в систему музейних кодів. Інтерпретація кодів формує суб'єктну комунікацію, де людина (отримувач коду) вже не об'єкт, а суб'єкт.

Лінійна модель Дункана Камерона: (експонат → медіа → відвідувач → розуміння). За теорією Камерона, музей — це не просто показ, а комунікація: через об'єкти, оформлення, дизайн, допоміжні засоби, а головне — через людину, яка сприймає, інтерпретує і задає собі запитання. Науковець поділяє аудиторію на підготовлену, що потребує показу предмета, та менш підготовлену, якій необхідна вербальна інформація, котра передається за допомогою перекладача (музейного працівника).

Теорія комунікацій Маршала Маклюєна пояснює, як медіа впливають на людину, культуру та суспільство. Його головна ідея полягає в тому, що важливішим за те, що ми говоримо, є те, як ми це подаємо. Будь-який канал зв'язку (розмова, друковане видання, телебачення, глобальна мережа) впливає на формування розумових процесів, моделей поведінки та соціального устрою. Музей, включно з його архітектурою, дизайном, експозиціями, технологіями і іншими деталями, сам по собі є повідомленням. «Гарячі» медіа, такі як статичні виставки, текстові описи, фотографії та аудіогіди, пропонують значний обсяг інформації, однак не вимагають від аудиторії активної залученості. На противагу їм, «холодні» медіа — інтерактивні екрани, VR/AR технології, квести та цифрові додатки — активно залучають відвідувачів до створення власного досвіду. Завдяки онлайн-виставкам, тривимірним турам, платформам соціальних мереж та YouTube, музеї усувають фізичні обмеження та стають частиною єдиного інформаційного простору, реалізуючи концепцію «глобального села», яку запропонував Маклюєн.

*Р. Кондратюк*

### **ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В СУЧАСНЕ ЖИТТЯ СУСПІЛЬСТВА**

*R. Kondratyuk*

### **PROBLEMS OF ADAPTING CULTURAL HERITAGE INTO THE MODERN LIFE OF SOCIETY**

Нудні методи більше не працюють. Зараз в кожного в кишені цілий інтернет. Коли інформації море, старі лекції та сухі факти стають просто шумом, який хочеться вимкнути.

Битва за увагу молоді програна. Підлітки звикли до швидкого контенту, а в музеях їх зустрічають таблички «руками не чіпати» та довжелезні тексти. Для них історія — це не життя, а нудні дати в підручнику.

Людям потрібні емоції, а не цифри. Нам цікаво не скільки тон зерна зібрали в ХІХ ст., а як люди тоді кохали, чого боялися і як ризикували. Історія — це перш за все про людей, а вже потім про процеси.

Пам'ятки за парканами вмирають. Коли ми обгороджуємо стару будівлю і не пускаємо туди життя, вона стає «мертвою декорацією». Якщо будинок не використовують, він руйнується і фізично, і в нашій пам'яті.

Музей чи кав'ярня? Обираємо життя. Ми часто боїмося відкрити в історичній будівлі коворкінг чи арт-центр. Але краще там буде сучасний простір з ароматом кави, ніж порожні руїни, що повільно гниють.

Візуальне сміття вбиває красу. Пластикові балкони, криві вивіски та дешева реклама на старовинних будинках заважають нам бачити справжню цінність міста. Поки навколо хаос, ми не відчуваємо поваги до своєї спадщини.

Технології — це не панацея. Самі по собі VR-окуляри не врятують нудну виставку. Якщо сюжет не цікавий, то навіть у 3D він залишиться нецікавим. Гаджети — це просто інструмент, головне — зміст.

Музей має бути як гарне кіно. Сучасна експозиція — це сценарій, де є конфлікт, інтрига та залучення. Відвідувач має відчувати себе учасником подій, а не просто глядачем.

Прірва між столицею та глибинкою. У великих містах є «модні» музеї, а в регіонах унікальні речі часто припадають пилом у підвалах через брак грошей та бюрократію. Це велика втрата для країни.

Старий менеджмент — шлях у нікуди. Музеям потрібні не лише архіваріуси, а й круті маркетингологи, дизайнери та креативники. Потрібні люди, які зроблять історію цікавою та захоплюючою.

Не бійтеся експериментувати. Нічні квести, сленг, нестандартні виставки — це нормально. Краще зробити щось драйвово та залучити людей, ніж тримати зал ідеально чистим, але абсолютно порожнім.

Музей має дружити з бізнесом. Культурні об'єкти не повинні бути ізольованими островами. Треба співпрацювати з місцевими підприємцями, створювати спільні проекти й разом розвивати економіку міста.

Складні слова — це не ознака розуму. Науковий снобізм відлякує. Вміння пояснити складне простими словами — це талант, а не примітивність. Історія має говорити людською мовою, щоб її хотіли слухати.

Музей як частина прогулянки, а не іспит. Ми звикли, що в музей треба йти спеціально, як на складний урок. Але круто, коли це відкритий простір, куди можна заскочити на 15 хвилин, просто щоб побачити одну цікаву річ або посидіти в затишному дворіку.

Історія через побутові дрібниці. Глобальні війни та королі — це важливо, але людей чіпляє те, що їм зрозуміло. Старий рецепт пирога, мода на капелюшки або те, як раніше сварилися сусіди, робить історію «своею» та близькою.

Відмова від «музейного пафосу». Коли екскурсовод розмовляє як робот, хочеться втекти. Історії мають розповідати живі люди для живих людей — зі шматочками гумору, іронії та ширості, без зайвого офіціозу.

*К. Кабанова*

## **ФОКУС-ГРУПА: ЯК ВОНА ПРАЦЮЄ ТА ЇЇ ПЕРЕВАГИ І НЕДОЛІКИ**

*К. Kabanova*

### **FOCUS GROUP: HOW IT WORKS, ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES**

Фокус-група — це якісний метод дослідження, що передбачає групове обговорення певної теми за участі невеликої кількості людей (зазвичай 6–12 респодентів) і дискусію веде спеціально підготовлений модератор. Мета фокус-групи основана на тому, щоб виявити мотиви, емоції та очікування людей. Зрозуміти, чому люди мислять саме так, побачити їх реакцію на виставку і зібрати не лише відповіді, а й пояснення, приклади і контекст поведінки. На відміну від анкетування, фокус-група дозволяє побачити справжні проблеми, а інколи навіть

ідеї, про які дослідник і не міг здогадуватися. Особливості фокус-групи як методу полягають у груповій динаміці, коли респонденти впливають один на одного, що сприяє виникненню нових ідей, асоціацій та уточнень. Метод дозволяє отримати глибоку інформацію, дізнавшись не лише що думають учасники, а й чому вони так думають. Фокус-група проходить під керівництвом модератора, який контролює порядок дискусії, а кількість учасників має бути достатньо невеликою для глибокої дискусії, але достатньо великою, щоб виникла динаміка. Фокус-групи застосовуються у різних сферах: маркетингу та рекламі, музейних комунікаціях для дослідження відвідувачів і тестування експозицій, соціальних дослідженнях, оцінці громадських проєктів, а також в освітніх та культурних програмах.

Щоб розпочати процес фокус-групи, спочатку дослідники обирають людей, які підходять для теми. Наприклад, якщо потрібно оцінити нову музейну виставку, запрошують саме відвідувачів музеїв або тих, кому цікава культура. Потім готують сценарій — перелік питань і тем для обговорення. Це не точний список, а радше план, який допомагає рухати розмову в правильному напрямі. Перед початком модератор знайомиться з групою, пояснює, для чого проводиться обговорення, наголошує, що всі думки важливі й немає «правильних» чи «неправильних» відповідей. Людям заспокоюють і створюють комфортну атмосферу, щоб вони могли чесно висловлюватися. Основна частина — це вільна розмова. Модератор ставить відкриті питання, слухає, підштовхує групу розвивати думку. Він стежить, щоб не говорив лише один учасник, а інші теж мали можливість висловитися. Часто використовують різні матеріали: картинки, відео, макети, опис концепцій — і люди одразу реагують на них. Це надає дуже живу та корисну інформацію. Наприкінці обговорення модератор просить учасників коротко підсумувати свої враження: що сподобалося, що можна покращити, які ідеї здаються важливими. Потім дякує всім за участь. Після зустрічі дослідники аналізують записи: виділяють основні думки, проблемні моменти, ідеї та типові реакції. На основі цього створюють висновки і рекомендації. Це можуть бути поради для покращення продукту, виставки, ролика, сервісу — залежно від того, що саме досліджували.

Перевага фокус-груп у тому, що вони дозволяють глибше зрозуміти людей — їхні мотиви, страхи, бажання. Завдяки груповій дискусії часто з'являються ідеї, які б не виникли у звичайному опитуванні. Серед недоліків — невелика кількість учасників, тож результати не надають загальної статистики для всієї аудиторії. Також багато залежить від модератора: якщо він невмілий, дискусія може бути поверхневою або нерівномірною. Правила ефективної роботи у фокус-групах є такими: потрібно уникати закритих питань, забезпечувати комфорт, контролювати динаміку, не сперечатися з учасниками, слід підтверджувати суть і мотивувати говорити всіх.

Як висновок, фокус-група — це ефективний якісний метод для дослідження думок, мотивів та реакцій людей. На відміну від анкетування, вона дозволяє заглибитись у психологічні та емоційні аспекти поведінки респондентів, побачити живу дискусію, протестувати ідеї й матеріали. Успіх фокус-групи залежить від правильного добору учасників, якісного сценарію, професійної модераторії та системного аналізу отриманої інформації.

Отже, фокус-група є важливою частиною, адже вона допомагає виявити і поділити аудиторію на групи, щоб знати яку інформацію і кому підносити.

*О. Джура*

**ПРОБЛЕМИ ВИСВІТЛЕННЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ  
В МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ ТА ВАРІАНТИ ЇХ ВИРІШЕННЯ**

*O. Dzhura*

**THE PROBLEM OF COVERAGE OF WORLD WAR II  
IN MUSEUM EXHIBITIONS AND OPTIONS FOR THEIR SOLUTION**

На нашу думку, існує кілька проблем висвітлення Другої світової війни в музейному просторі України. Далі розглянемо найважливіші з них:

1. Експонати, які зберігаються в музеях і які возвеличують СРСР. Україна залишається лише на другому плані.
2. Проблематика висвітлення українського повстанського руху часів Другої світової війни. У музеях України на даний момент бракує експонатів та інформації про партизанський рух в Україні, його значення для суспільства і тих фактів, що Українці боролися за свою державу і свободу. Україна тримала оборону не лише проти Вермахту, а і проти радянської влади. Тоді ця інформація про діяльність СРСР і Німеччини на території України в період з 1933 по 1945 рр. була засекречена і є невідомою для сучасного суспільства.
3. Масові репресії під час війни проти Українців, які допомагали євреям або іншим народам, на підконтрольних територіях як радянським, так і німецьким окупаційним військам.
4. Приписування українських учених та їхніх розробок до російських ідей. Сюди ж віднесемо велику кількість плагіату, поширеного в ті часи, і викрадені цінності країн, які були під окупацією СРСР.
5. Мало розвинена в музеях тема порівняння режимів гітлерівської Німеччини і Радянського Союзу.
6. Проблематика з джерелами підтвердження тих чи інших подій. Багато документів засекречено, не оцифровано, і музеї фізично взагалі не мають доступу до тієї чи іншої альтернативної, першоджерельної інформації. Негативним є те, що немало документів знаходиться на території країни-агресора. Це створює певний вакуум стосовно певних явищ і підтвердження тих чи інших подій.
7. Відсутність державного спонсорування розробок нових технологій для доступності експонатів для широкого загалу, недосконалість українського законодавства в аспекті розширення і вдосконалення науково-технічної бази і музейної справи.
8. Слабкість ЮНЕСКО. Ця організація, на даний момент, лише осуджує дії агресора замість того, аби стати на захист нашого культурного надбання.

*А. Бублей*

**МУЗЕЕФІКАЦІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ Й РЕЛІГІЙНОЇ СПАДЩИНИ  
В МУЗЕЯХ СЕРЕДЬНОГО ПОДНІПРОВА.  
РОЗВИТОК ТА СУЧАСНЕ СТАНОВИЩЕ**

*А. Bublei*

**MUSEIFICATION OF JEWISH CULTURAL AND RELIGIOUS HERITAGE  
IN MUSEUMS OF THE MIDDLE DNIPRO REGION.  
DEVELOPMENT AND CURRENT STATUS**

Розглядається проблематика регіональних музеїв Середнього Подніпров'я, як-от Іванківський історико-краєзнавчий музей (Іванків), музей історії єврейської культури при Звенигородській синагозі (Звенигородка) та регіональний музей єврейської історії «Ми родом зі штетла» (Корсунь-Шевченківський), які розповідають історії єврейських громад штетлів (єврейських містечок), в яких було зосереджене єврейське культурне та релігійне життя XVIII — поч. XX ст.

Перший з них, Іванківський історико-краєзнавчий музей, був відкритий 22 лютого 1981 р. та був розміщений у колишньому панському маєтку. Він містив 410 експонатів. Серед них були ті, які демонстрували флору, фауну та історію краю, зокрема XX століття та сьогодення. Він був також знаний завдяки експозиції картин у жанрі «наївного мистецтва» відомої української народної художниці та лауреатки Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка Марії Примаченко (1908–1997), які були врятовані під час пожежі. Серед вітрин була експозиція «Іванків єврейський», де зберігалися предмети, присвячені єврейській громаді селища. Артефакти збирали представники Іванківської, Корсунь-Шевченківської та Сквирської громад і Об'єднання юдейських релігійних організацій Житомирського регіону. Зібрана колекція складалась з архівних документів та фото часів Другої світової війни і світлин місцевих євреїв, культових предметів (підсвічник для шабатної свічки, кеара (пасхальна тарілка для символічних продуктів, які вживають під час пасхального седеру), а також молитовник «Хінух твіла», талес-твілн (торбинка, в якій євреї носили тфлін, таліт (молитовне покривало із синіми або чорними смужками із чотирма китицями цицит, яке накидують на плечі під час молитви як плащ) та молитовник) та тфлін (дві шкіряні коробочки, які чоловіки одягають під час ранкової молитви, де одну прив'язували на лівий біцепс, а другу — на голову, вище чола, в середині яких містяться маленькі пергаментні сувої, на яких від руки написані уривки з Тори), що належали голові іванківської родини Народницьких, тощо). Але, на жаль, експонати вітрини «Іванків єврейський», як і сам весь Іванківський історико-краєзнавчий музей, згоріли при пожежі внаслідок російського артилерійського обстрілу 25 лютого 2022 р.

Музей історії єврейської культури при Звенигородській синагозі був створений після того, як повернули синагогу єврейській громаді у 1996 р. Його колекція представляє собою експонати у вигляді виробів ремісників (кравців, шевців, ковалів та гончарів), культові предмети (підсвічники для шабатних свічок, ханукальний підсвічник (ханукію), кідущний келих, молитовник XIX ст.), а також документи та фото часів Другої світової війни. Також є окрема експозиція, що представляє сучасні зв'язки громади, зокрема й те, що Звенигородка згадувалася в Єрусалимському музеї Яд Вашем. Експонати збирали небайдужі мешканці міста єврейського походження, чий предки творили його історію.

Регіональний музей єврейської історії «Ми родом зі штетла» відкрився у 2003 р. Експонати, які розповідають про побут єврейських містечок, були зібрані поціновувачами єврейської культури з Київщини, Черкащини та Чернігівщини. У 2013 р. була проведена виставка «Єврейські сторінки в історії Корсунщини», під час якої демонструвалося 150 експонатів, що розповідають про єврейську історію регіону з XVIII ст. до наших днів. Колекція експонатів музею включає фото (родин й громади), документи, рукописи та культові предмети і побутові предмети сакрального значення (пасхальний посуд, «Пасхальна Агада», махзор (молитовник, що містить збірник піютів — літургійної поезії, молитов та правил літургії на свята і використовується на такі свята, як-от Рош-га-Шана, Йом-Кіпур та деякі інші (Песах, Шавуот, Суккот), станок для розкатки маці) та ін.

У наш час питання щодо збереження пам'яток, зокрема й єврейської культурної спадщини, стає все більш актуальним. Особливо це стосується пам'яток Середнього Подніпров'я. Після таких політичних трагічних подій, як погроми XIX–XX ст., війни (зокрема і Друга світова), викрадання предметів та вивезення їх за кордон, єврейське історичне надбання цього регіону було втрачене. Тому зараз проводиться робота щодо відновлення єврейських громад, які займаються розвитком мови, культури та традиції єврейського народу. Це є необхідним для збереження культурного різноманіття України, а також звертає увагу до єврейської історії іноземних туристів, які могли бути нащадками євреїв, котрі проживали на цій території.

Також найбільшими проблемами збереження пам'яток єврейської культурної спадщини є недостатнє фінансування проектів з організації музейних експозицій та збереження архітектурних пам'яток, цвинтарів і неможливість забезпечити збереження створених музеїв через російську агресію. І у зв'язку з цим, експонати можуть бути втрачені.

Тому зараз тема збереження пам'яток культурної спадщини, зокрема і євреїв, в Україні зараз надзвичайно важлива. А також після трагічних подій XIX–XX ст. ці артефакти вважаються цінними та рідкісними і вони створюють унікальність колекцій у музеях. Культові предмети мають сакральне значення для юдеїв і нагадують про історичну пам'ять та національну ідентичність єврейського народу. І, таким чином, музейні експонати мають на меті привертати увагу як поціновувачів мистецтва, так і вірян, що сповідують юдаїзм.

Щоб розширити аудиторію, яка відвідує цю експозицію, необхідні створення віртуальних музеїв та використання мультимедійних технологій для ознайомлення з унікальною колекцією. І це має бути пріоритетом для просування інтересу до єврейських громад Середнього Подніпров'я.

СЕКЦІЯ:  
ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ  
ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

*Д. В. Скальські, Н. Цигановська*

**АКВААЕРОБІКА ЯК СПОСІБ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ І САМОРЕГУЛЯЦІЇ**

*D. W. Skalski, N. Tsyhanovska*

**AQUA AEROBICS AS A METHOD OF PSYCHOLOGICAL REHABILITATION  
AND SELF-REGULATION**

Протягом усієї історії людства вода вважається джерелом життя, оновлення і відновлення сил. Плавання є одним з найдавніших способів укріплення здоров'я, нормалізації ваги тіла, стабілізації психологічного стану. Традиційною формою рекреації всіх народів Європи є відпочинок біля водойми — річки, озера, особливою популярністю користується відпочинок на морському узбережжі. Морські купання набули широкої популярності з XIX ст. Плавання є популярним засобом активності при проблемах опорно-рухового апарату, відомі його загальнозміцнюючі властивості, ефективність для стабілізації стану при нервових захворюваннях і психічних перевантаженнях. Фітнес-індустрія Європи та світу створила розвинену мережу різноманітних басейнів, які дають широкі можливості для організованої рекреаційно-оздоровчої діяльності.

Аквааеробіка є порівняно новим видом оздоровчої активності, що являє собою різноманітні комплекси вправ, які виконуються у воді з музичним супроводом. Фізичні вправи узгоджуються з ритмом і мелодією, широко використовується хореографічний підхід до організації активності. Вправи складаються з урахуванням таких особливостей води, як виштовхування — зменшення гравітаційного тяжіння тіла і його ваги; опора через щільність, яка значно перевищує звичну щільність повітря; гідростатичність — тиск води на занурене тіло. У воді тіло набуває плавучості та підтримки. Опір водного середовища знімає навантаження з хребта і суглобів, уповільнює рухи, унеможлиблює перенапруження м'язів, що зводить нанівець можливість травматизації, водночас вимагаючи більшого напруження для виконання простих вправ, що розвиває тонус м'язів, полегшуючи роботу серцево-судинної системи. Виконання різноманітних вправ у воді є перевіреним засобом профілактики варикозного розширення вен, широко поширеного серед людей, котрі багато часу проводять на ногах і сидячи. Водночас аквааеробіка набагато легша, ніж плавання, набагато різноманітніша, заняття проходять у постійному контакті з тренером, вимагаючи уваги і зосередженості.

Вищезазначені особливості зробили аквааеробіку особливо популярною серед жінок, котрі використовують ці заняття як для відпочинку, так і для психологічної саморегуляції та активізації обмінних процесів в організмі з метою зниження маси тіла. Атмосфера заняття робить непомітними фізичні зусилля через одночасну дію величезної кількості подразників — незвична обстановка басейну, дія води на рецептори шкіри, зміна сприйняття тіла в просторі. Певну роль відіграє прихованість тіла під водою, його невидимість для інших учасників і сторонніх глядачів. Також має значення одразу помітний тонус шкіри завдяки гідромасажному ефекту.

Заняття аквааеробікою є одним з небагатьох видів фізичної активності, доступним для людей з вадами зору, а також при його повній втраті. Особливості даної фітнес-технології надають широкі можливості створення оздоровчих програм для таких людей. Проведення заняття у воді в обмеженому просторі басейну виключають можливість випадкового травмування, дозволяють учасникам зосередитись на власних відчуттях, що дає швидкий заспокійливий і розвиваючий ефект.

Заняття аквааеробікою позитивно впливають на психоемоційний стан людини, адже, крім властивого всім видам рухової активності покращення кровообігу, позитивного впливу на обмінні процеси, відновленню гормонального балансу, використовують і активізують оздоровлюючі властивості водного середовища.

*Ю. О. Білоцерківська*

### **РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ: РОЗВИТОК НАВИЧОК, ЯКІ ДОПОМАГАЮТЬ ДОЛАТИ ЖИТТЄВІ ТРУДНОЦІ**

*Yu. Bilotserkivska*

#### **RESILIENCE: DEVELOPING SKILLS THAT HELP OVERCOME CHALLENGES IN LIFE**

У сучасних соціально-психологічних умовах здатність особистості до адаптації, відновлення функціонування та подальшого розвитку під впливом стресових чинників розглядається як одна з провідних передумов збереження психічного благополуччя. Представники соціономічних професій належать до групи підвищеного ризику щодо впливу стресу, що зумовлено високою емоційною насиченістю діяльності, значними психофізичними навантаженнями, інтенсивною міжособистісною взаємодією та схильністю до розвитку професійного вигорання. У зв'язку з цим особливою актуальністю набуває проблема формування та розвитку психологічної стійкості й резильєнтності у фахівців зазначеного профілю.

Резильєнтність (англ. resilience) трактується як комплексна, багатовимірна характеристика особистості, що відображає її здатність ефективно адаптуватися, відновлювати психологічне функціонування та зростати в умовах стресу, кризових ситуацій або тривалого впливу несприятливих факторів. Походження цього поняття пов'язане з фізикою, де воно означає властивість матеріалів відновлювати первинну форму після деформації. У психологічному контексті резильєнтність визначається як здатність підтримувати відносну стабільність психічного й фізичного стану в умовах несприятливих впливів, уникати тривалих дезадаптивних наслідків і забезпечувати ефективну адаптацію до змін.

Сутність резильєнтності полягає не лише у витримуванні стресових впливів, а й у здатності до їх конструктивного осмислення, подолання та трансформації в ресурс для особистісного розвитку. Вона ґрунтується на поєднанні когнітивної, емоційної та поведінкової гнучкості. Водночас важливо розмежовувати поняття резильєнтності та стресостійкості: якщо стресостійкість передбачає здатність зберігати працездатність і відносну емоційну стабільність під тиском стресу, то резильєнтність включає також процес активного відновлення та можливість особистісного зростання після пережитих труднощів.

Результати емпіричних досліджень, зокрема аналіз психологічних реакцій ветеранів бойових дій, свідчать про те, що важливим чинником резильєнтності є психологічна гнучкість. Особи з високим рівнем цієї якості демонструють

готовність приймати власні емоції без уникнення, здатність змінювати поведінкові стратегії відповідно до ситуаційних вимог та толерантність до невизначеності. Крім того, вони більш схильні сприймати дискомфорт як невід'ємну складову досягнення значущих життєвих цілей.

Структурно резильєнтність охоплює низку взаємопов'язаних компонентів. До них належать: емоційна регуляція як здатність усвідомлювати й контролювати власні емоційні стани; наявність життєвих смислів і ціннісних орієнтацій, що забезпечують внутрішню опору; соціальна підтримка як ресурс міжособистісної взаємодії; адаптивні когнітивні стратегії, що включають позитивне переосмислення та гнучкість мислення; віра у власну ефективність як чинник активної життєвої позиції; а також належний рівень фізичного і психічного здоров'я як основа загальної стійкості особистості.

З метою профілактики емоційного вигорання та розвитку резильєнтності було розроблено й апробовано тренінгову програму «Профілактика та подолання емоційного вигорання, відновлення ресурсності: як плекати резильєнтність», впроваджену в діяльність Харківського обласного центру надання соціальних послуг. Теоретико-методологічною основою програми виступила теорія збереження ресурсів, відповідно до якої особистість володіє сукупністю внутрішніх і зовнішніх ресурсів, що можуть бути мобілізовані для подолання стресових ситуацій (Н. Є. Водоп'янова, І. Н. Калінаускас, Є. С. Старченкова, С. Хобфолл та ін.).

Груповий психологічний тренінг розглядається як ефективний інструмент практичної психології, спрямований на розвиток індивідуально-психологічних характеристик та соціально-психологічних компетентностей особистості. Його специфіка полягає в активній взаємодії учасників і тренера, що створює умови для формування конструктивних моделей поведінки та розвитку навичок, необхідних для успішного функціонування у професійній і життєвій сферах.

У межах тренінгової програми застосовувалися різноманітні методи й техніки, зокрема групова дискусія, рольові та ділові ігри, психогімнастичні вправи, арттерапевтичні підходи, елементи когнітивно-поведінкової терапії, релаксаційні техніки, а також практики рефлексії та самоаналізу. Їх використання було спрямоване на зниження проявів емоційного вигорання, підвищення рівня психологічної стійкості, розвиток адекватної самооцінки та формування резильєнтності.

Метою тренінгу визначено ознайомлення учасників із сучасними методами та інструментами підвищення особистісної й професійної самоефективності, профілактики емоційного вигорання, розвитку копінг-ресурсів та формування резильєнтності в професійній діяльності.

Структура тренінгу була організована відповідно до класичної моделі та включала етапи знайомства, усвідомлення очікувань від тренінгу, встановлення правил роботи групи, основного етапу, рефлексії та підбиття підсумків. Використання групової форми роботи забезпечило створення сприятливих умов для зниження психоемоційного напруження, підвищення рівня стресостійкості та розвитку резильєнтності у фахівців соціальної сфери. Перед початком основної частини тренінгу учасникам було запропоновано дослідити власний рівень резильєнтності в поточний період життя за допомогою «Короткого опитувальника резильєнтності CD-RISC-10».

Тренінг сфокусовано на двох складових резильєнтності: емоційна регуляція та адаптивні когнітивні стратегії. Для розвитку емоційної регуляції використовувались

найпростіші вправи для заспокоєння та для зниження тривоги: «Дихання по квадрату», «Адреналіновий барометр», «Стирання інформації», арттерапевтична вправа «Настрій», «Балансувальна вправа» (за С. Ройз), «Дисоціація (погляд з боку)». Для аналізу і розуміння того як учасники справляються зі складними переживаннями, і які стратегії їх підтримують (а які, можливо, виснажують), була запропонована вправа «Адаптивні копінг-стратегії з турботою про себе», що допомогла учасникам проаналізувати, які копінг-стратегії вони використовують у житті та які з них є адаптивними, а які — деструктивними. Увагу учасників було м'яко сфокусовано на тому, що кожен спосіб, навіть якщо він зараз не працює, колись був спробою впоратися і, можливо, допоміг їм у складній ситуації, але тепер з турботою та увагою до себе можна обирати інші: «Щоб плекати свою резильєнтність, я додаю один елемент / дію / вправу вже сьогодні / цього тижня...».

Зміст тренінгової програми передбачає можливість гнучкого коригування з урахуванням особливостей групової динаміки, професійних запитів та актуальних життєвих обставин учасників.

*I. Videnieiev*

## **ОСОБЛИВОСТІ ДЕПРЕСИВНОСТІ ТА СТРЕСОСТІЙКОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ІНКЛЮЗІЇ**

*I. Videnieiev*

### **FEATURES OF DEPRESSIVENESS AND STRESS RESISTANCE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS IN THE CONTEXT OF SOCIAL INCLUSION**

Сучасне стан вищої освіти в Україні характеризується безпрецедентними викликами для психічного здоров'я здобувачів вищої освіти, що зумовлені як глобальними постпандемічними наслідками, так і національною специфікою військового часу. Дослідження українських учених фіксують тривожну динаміку: поширеність депресивних станів серед студентів у період повномасштабного вторгнення зростає в кілька разів, причому ключовими патогенними факторами стали хронічний стрес від невизначеності, травматизація внаслідок безпосередньої загрози життю, вимушене переміщення та розрив соціальних зв'язків. У цих умовах проблема вивчення депресивності й стресостійкості набуває не лише академічного, а й критичного, практичного значення, і соціальна інклюзія в університетському середовищі стає не просто декларативним принципом, а дієвим механізмом психологічної підтримки та ресоціалізації (В. Корольчук, О. Кокун).

Сучасні вітчизняні дослідники визначають стресостійкість як інтегративну властивість особистості, що характеризується такою взаємодією емоційних, волевих, інтелектуальних та мотиваційних компонентів, яка забезпечує успішне досягнення мети діяльності в складному емоційному середовищі. На відміну від західних моделей, вітчизняні підходи акцентують на ролі ціннісно-смиислової сфери та національно-культурної ідентичності як буферних механізмів, що пом'якшують вплив травматичних факторів (В. Готич, В. Горбунова, В. Климчук). Емпіричні дані, отримані на вибірках українських студентів, демонструють, що високий рівень патріотичної самоідентифікації та включеності до волонтерського руху значно корелює з нижчими показниками депресивності при контролі об'єктивної тяжкості пережитого травматичного досвіду.

Депресивна симптоматика в студентському середовищі набуває специфічних рис, що пов'язані з особливостями вікової кризи та соціальної ситуації розвитку. Дослідження, що проведені в українських класичних університетах, демонструють, що клінічна картина депресивних станів у студентів часто маскується під академічне вигорання, апатію та зниження мотивації до навчання, і це ускладнює своєчасну діагностику. Особливу групу ризику становлять здобувачі освіти з внутрішньопереміщених осіб і ті, чиї близькі перебувають у зоні бойових дій або мобілізовані. Для них характерні не лише класичні симптоми депресії, а й специфічні прояви «травми очікування», що включають хронічне напруження, соматичні скарги та порушення когнітивних функцій, які безпосередньо впливають на академічну успішність. Парадоксально, саме ця група демонструє високі показники мотивації досягнення, що вказує на наявність компенсаторних ресурсів, які вимагають психолого-педагогічної підтримки.

Соціальна інклюзія в українському освітньому просторі традиційно розглядалася крізь призму роботи з особами з інвалідністю та особливими освітніми потребами. Законодавство України, включаючи Закон «Про повну загальну середню освіту» та відповідні постанови Кабінету Міністрів, створює нормативну базу для організації інклюзивного навчання та визначає рівні підтримки для дітей з труднощами, що перешкоджають успішному функціонуванню. Однак в умовах військового й післявоєнного часу поняття «особливих освітніх потреб» вимагає суттєвого розширення. Тимчасові або хронічні психологічні труднощі, спричинені травматичним досвідом, повинні визнаватися основою адаптації освітнього середовища, індивідуалізації траєкторій навчання й надання психологічної підтримки без стигматизації та формальних процедур. Аналіз українського нормативного регулювання свідчить, що існуюче розмежування між інклюзивними та спеціальними формами навчання залишає відкритим питання про критерії віднесення здобувачів освіти з психологічними труднощами до тієї чи іншої категорії, що створює як ризики, так і можливості для інституційної гнучкості.

Ключовим соціально-психологічним механізмом, що зв'язує інклюзивне середовище з психічним здоров'ям, виступає переживання приналежності до університетської спільноти. Дослідження українських соціологів та психологів фіксують, що в умовах військового стресу саме якість соціальних зв'язків всередині навчального закладу стає предиктором психологічного благополуччя. Студенти, які сприймають університет як безпечний простір, демонструють вищі показники стресостійкості та нижчі рівні депресивної симптоматики. Це підтверджує фундаментальне положення соціально-психологічних теорій про те, що розділена соціальна ідентичність є критичним ресурсом подолання стресу.

Волонтерські ініціативи, студентські самоуправлінські проекти, неформальні групи взаємодопомоги стають тими просторами, де інклюзія реалізується спонтанно та ефективно (І. Губеладзе). Завдання університетської адміністрації та психологічної служби — не стільки створювати штучні структури підтримки, скільки помічати, посилювати й інституціоналізувати вже існуючі практики солідарності, забезпечуючи їм ресурсну та методичну підтримку. Дослідження українських учених підкреслюють, що ефективність психологічних інтервенцій у студентському середовищі безпосередньо залежить від того, наскільки вони враховують ті неформальні практики подолання та підтримки, які вже склалися.

На особливу увагу заслуговує цифрова інклюзія як фактор психологічного благополуччя в умовах, коли значна частина освітнього процесу реалізується в змішаному або дистанційному форматі. Українські дослідження фіксують, що якість доступу до цифрового освітнього середовища та сформованість навичок самоорганізації в онлайн-форматі значно корелюють з рівнем тривоги та депресивних симптомів. Здобувачі вищої освіти, котрі зазнають технічних труднощів або психологічного дискомфорту від тривалого перебування в цифровому середовищі, опиняються в подвійній ізоляції: вони виключені не лише з формального освітнього процесу, а і з неформальних соціальних взаємодій, які сьогодні дедалі частіше мігрують в онлайн. Створення доступного, зручного та психологічно комфортного цифрового середовища таким чином стає невід'ємним компонентом інклюзивної політики університету.

Практичні наслідки представленого аналізу вказують на необхідність комплексного підходу до формування стресостійкості студентства через розвиток інклюзивного університетського середовища. Такий підхід повинен включати кілька рівнів: по-перше, інституціональний — створення гнучких освітніх траєкторій, що враховують психологічний стан здобувачів освіти, та доступної системи психологічної підтримки без бюрократичних бар'єрів; по-друге, соціальний — цілеспрямоване культивування практик взаємодопомоги, наставництва та студентської солідарності; по-третє, індивідуальний — навчання навичкам саморегуляції, емоційної компетентності, подолання стресу у форматі факультативних занять та тренінгів. Найважливішим принципом реалізації цих заходів має бути їх ненав'язливість і дестигматизація звернення за допомогою, що досягається інтеграцією психологічної підтримки в повсякденне академічне життя, а не винесенням її в окрему, марковану як «проблемна», сферу.

Таким чином, особливості депресивності та стресостійкості здобувачів вищої освіти в сучасних умовах нерозривно пов'язані з якістю соціальної інклюзії в університетському середовищі. Переживання приналежності, доступ до спільнот, що підтримують, інституційна гнучкість та врахування культурно-специфічних практик подолання виступають не додатковими, а системоутворюючими факторами психічного здоров'я. Перспективи подальших досліджень лежать у площині лонгітюдних спостережень за динамікою психологічного стану різних груп здобувачів вищої освіти та оцінки ефективності конкретних інклюзивних практик у вищих навчальних закладах, що дозволить сформулювати доказову базу для психолого-педагогічних інтервенцій у післявоєнний період.

*В. Бондаренко, О. Сук*

### **РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК РЕСУРС ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я В УМОВАХ СОЦІАЛЬНОЇ НЕСТАБІЛЬНОСТІ**

*V. Bondarenko, O. Suk*

### **PERSONAL RESILIENCE AS A RESOURCE FOR PRESERVING MENTAL HEALTH IN CONDITIONS OF SOCIAL INSTABILITY**

Сучасна реальність характеризується високим рівнем невизначеності, соціального напруження та хронічного стресу. Війна, економічні труднощі, вимушена міграція, інформаційна перенасиченість — усе це суттєво впливає на емоційний стан людини. У таких умовах психічне благополуччя перестає бути лише

індивідуальною характеристикою і стає соціально значущим ресурсом виживання та розвитку.

У ситуації постійної нестабільності ключовим внутрішнім ресурсом людини стає резильєнтність — здатність адаптуватися до складних обставин, зберігати психологічну стійкість та відновлюватися після пережитих криз, що дозволяє особистості не лише витримувати стрес, а й трансформувати складний досвід у джерело особистісного зростання. Саме тому осмислення феномену резильєнтності сьогодні активно піддається теоретичному аналізу, уточняється зміст самого поняття, його структури, механізмів формування та чинників підтримки.

Дослідження останніх років засвідчують зростання рівня тривожності, емоційного виснаження та симптомів посттравматичного стресу серед населення України. Порушення звичних життєвих сценаріїв, втрати, постійна загроза безпеки формують стан хронічного напруження, що потребує нових підходів до підтримки психічного здоров'я. Особливо вразливими є молодь, освітяни та хелпери (психологи, соціальні працівники, медики, волонтери та ін.), які постійно стикаються з чужим болем і переживаннями.

Важливим ресурсом у подоланні кризових ситуацій є резильєнтність — здатність особистості адаптуватися до складних умов, зберігати психологічну стійкість і відновлюватися після травматичних подій.

Науковці підкреслюють, що резильєнтність не є вродженою рисою, а формується в процесі життєвого досвіду. Вона не зводиться лише до «психологічної витривалості» чи здатності терпіти труднощі, а є складною системою внутрішніх механізмів, що забезпечують гнучкість мислення, емоційну саморегуляцію, здатність до переоцінки ситуації та відновлення після стресу. У наукових дослідженнях підкреслюється, що резильєнтність має як індивідуальний, так і соціальний вимір. Вона формується в процесі взаємодії особистості з оточенням, через досвід подолання труднощів, підтримку значущих інших, прийняття власних емоцій та відповідальності за власне життя. Складовими резильєнтності виступають: позитивна, але реалістична самооцінка, внутрішній локус контролю, наявність життєвих смислів.

Саме тому резильєнтність розглядається не як вроджена риса, а як динамічний ресурс, який може розвиватися протягом життя, здатність до соціальної взаємодії та прийняття підтримки, навички емоційної саморегуляції.

У контексті соціальної нестабільності резильєнтність виконує захисну, адаптивну, відновлювальну, розвивальну функції. Вона пом'якшує вплив стресогенних факторів та знижує ризик дезадаптивних реакцій, сприяє ефективному пристосуванню до нових умов життя, забезпечує психологічне «повернення до рівноваги» після кризових подій, відкриває можливості для особистісного зростання через переосмислення складного досвіду.

Треба зазначити, що резильєнтність не означає відсутності болю чи страху. Людина може відчувати тривогу, сум, розгубленість, однак саме здатність визнавати ці переживання та конструктивно з ними працювати свідчить про сформованість внутрішньої стійкості. Психологічно резильєнтна особистість не уникає складних емоцій, а інтегрує їх у власний досвід.

У періоди соціальної нестабільності саме ці характеристики стають опорними точками психічного здоров'я. Резильєнтність дозволяє людині зберігати цілісність «Я», підтримувати відчуття контролю над життям і бачити перспективу навіть у кризових умовах.

Таким чином, резильєнтність виступає стратегічним ресурсом збереження психічного здоров'я особистості. Вона забезпечує не лише адаптацію до складних обставин, а й здатність до посттравматичного зростання — трансформації пережитого досвіду в джерело сили, мудрості та життєвої зрілості.

Розвиток резильєнтності сьогодні можна розглядати як один із пріоритетних напрямів психологічної підтримки населення в умовах соціальної нестабільності.

*О. В. Радько, Л. О. Шапошник*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ФАХІВЦІВ ІНЖЕНЕРНО-ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ**

*О. Radko, L. Shaposhnyk*

## **PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF ENGINEERING AND TECHNICAL SPECIALISTS**

Сучасний етап розвитку виробництва в Україні, особливо в умовах воєнного стану та необхідності майбутньої повоєнної відбудови інфраструктури, висуває підвищені вимоги до професійної надійності персоналу. Ключову роль у цих процесах відіграють інженерно-технічні робітники (ІТР), від ефективності яких залежить функціонування промислового сектору та критичної інфраструктури. Проте професійна діяльність цієї категорії фахівців характеризується надвисоким рівнем інтелектуального напруження, значною особистою відповідальністю за прийняття технічних рішень та необхідністю тривалої концентрації уваги в умовах дефіциту часу й інформаційної невизначеності. Психологічний аналіз діяльності інженерів дозволяє констатувати, що вона належить до групи професій з перевагою евристичної та операторської праці. Це вимагає від фахівця мобілізації вищих психічних функцій: логічного мислення, просторової уяви, оперативної та довготривалої пам'яті. Аналіз наукової літератури дозволяє виділити специфічні психологічні характеристики праці інженерно-технічних робітників, які є факторами ризику для ментального здоров'я. По-перше, це виражена інтелектуальна навантаженість при мінімальній руховій активності (гіподинамія). Інженер змушений годинами перебувати у вимушеній статичній позі за комп'ютером або пультом управління, оперуючи складними знаково-символьними системами. Такий дисбаланс призводить до застійних явищ у системі кровообігу, що погіршує оксигенацію мозку і, як наслідок, знижує продуктивність когнітивних процесів вже через 3–4 год. роботи. По-друге, це висока сенсорна напруженість. Робота з кресленнями, схемами, програмним кодом або моніторинг показників приладів вимагає постійного напруження зорового аналізатора та стійкості уваги. Здатність до концентрації й швидкого переключення уваги стає професійно важливою якістю, виснаження якої може призвести до виробничих помилок, техногенних аварій або браку продукції. По-третє, фактором стресу виступає монотонність певних робочих операцій у поєднанні з високою відповідальністю. Розвиток стану монотонії (зниження тону кори головного мозку) призводить до т. зв. «операторської сліпоты», коли фахівець може не помітити критичного сигналу. Дослідники, зокрема О. М. Кокун, зазначають, що специфіка інженерної праці часто призводить до виникнення несприятливих функціональних станів. Найбільш поширеними є: інформаційний стрес, нервово-психічне напруження, хронічна втома; професійне вигорання тощо. Інформаційний стрес виникає в ситуаціях, коли людина не встигає

оброблювати великий потік інформації, що приводить в умовах жорсткого ліміту часу до прийняття неправильних рішень. Це провокує тривожність, дратівливість та порушення сну. Особливу увагу слід приділити феномену професійного вигорання в середовищі інженерно-технічних робітників. На відміну від соціономічних професій («людина-людина»), де вигорання провокується інтенсивним спілкуванням, в інженерів («людина-техніка») воно має свою специфіку. Воно пов'язане з хронічним когнітивним перевантаженням, відчуттям «дня бабака» через рутинність задач та неможливість повноцінної емоційної розрядки протягом робочого дня. За даними Н. Є. Афанасьєвої, тривалий вплив стресогенних факторів без адекватного відновлення призводить до соматизації психологічних проблем (гіпертонія, головний біль, проблеми з опорно-руховим апаратом) та зниження загальної резистентності організму. Важливим аспектом, який часто ігнорується, є тісний взаємозв'язок між психоемоційним станом та рівнем фізичної активності. Еволюційно механізм стресу передбачає м'язову реакцію («бий або біжи»), проте в роботі інженера стресова реакція «законсервовується» в тілі через відсутність руху. Це призводить до накопичення гормонів стресу (кортизолу, адреналіну), які токсично діють на нервову систему. Відповідно, використання засобів фізичної культури має розглядатися не як факультативне дозвілля, а як обов'язковий елемент професійної гігієни та інструмент психокорекції. Як зазначає І. М. Галян, для збереження високої працездатності важливим є принцип активного відпочинку. Упровадження спеціалізованих комплексів фізичних вправ у режимі праці інженерів (виробнича гімнастика, фізкультпаузи) сприяє зняттю м'язових затискачів, покращенню кровообігу та стимуляції вироблення ендорфінів. Це дозволяє «перезавантажити» нервову систему, зняти емоційне напруження та відновити ресурс уваги. Отже, психологічні особливості роботи інженерно-технічних робітників визначаються складним поєднанням високих інтелектуальних вимог, особистої відповідальності та специфічних умов праці (гіподинамія, монотонія, інформаційні перевантаження). Така специфіка створює передумови для зниження концентрації уваги, розвитку професійного стресу та вигорання. Подальші емпіричні дослідження мають бути спрямовані на вивчення кореляції між фізичною активністю та показниками уваги, а також на розробку адаптованих програм фізичної реабілітації для корекції психоемоційного стану інженерів.

*Н. Кучеренко*

**ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ  
ЯК ЗАСІБ ЗНИЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ БОЙОВОГО СТРЕСУ  
В ПСИХОЛОГІЧНІЙ РЕАБІЛІТАЦІЇ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ**

*N. Kucherenko*

**VIRTUAL REALITY TECHNOLOGIES  
AS A MEANS OF REDUCING COMBAT STRESS INTENSITY  
IN THE PSYCHOLOGICAL REHABILITATION OF MILITARY PERSONNEL**

Тривалі бойові дії та перебування військовослужбовців в екстремальних умовах спричиняють значні психоемоційні навантаження, що можуть призводити до розвитку посттравматичного стресового розладу (ПТСР), тривожних і депресивних станів. У зв'язку з цим зростає потреба у впровадженні сучасних інноваційних підходів до психологічної реабілітації. Одним із перспективних

напрямів є використання технологій віртуальної реальності (VR), які дозволяють створювати контрольовані терапевтичні середовища для роботи з травматичним досвідом. Віртуальна реальність є інтерактивним комп'ютерним середовищем, у якому користувач взаємодіє з тривимірним віртуальним простором за допомогою спеціальних технічних засобів. Термін «віртуальна реальність» був введений Джароном Ланьєром у 1986 р. і позначає технологічний інтерфейс взаємодії людини з комп'ютерно змодельованим середовищем. Використання дисплеїв, закріплених на голові, систем відстеження рухів, аудіостимулів та інтерактивних контролерів створює ефект присутності й занурення у віртуальний світ.

За останні десятиліття спостерігається активний розвиток технологій VR та їх застосування в медицині й психології. Перші дослідження щодо використання віртуальної реальності в медичній практиці з'явилися на початку 1990-х рр. У період 1996–2005 рр. почали розроблятися перші програмні платформи для створення VR-середовищ, що сприяло появі перших клінічно орієнтованих систем, зокрема IREX для моторної реабілітації та Virtually Better — для лікування фобій. У наступний період (2006–2014 рр.) відбулося активне впровадження VR-технологій у клінічну практику. З'явилися як високоспеціалізовані системи, так і доступніші рішення для реабілітації, включаючи використання ігрових платформ та сенсорних систем. Важливим етапом стало впровадження доступних технологій, таких як Kinect, SeeMe та Тімоссо, що значно розширило можливості використання VR у реабілітації. Сучасний етап розвитку (з 2015 р.) характеризується широким поширенням недорогих пристроїв віртуальної реальності, вдосконаленням програмного забезпечення та інтеграцією технологій VR у різні клінічні програми. Завдяки розвитку сенсорних систем, камер, датчиків руху та мобільних пристроїв стало можливим використовувати VR не лише в клінічних умовах, а й у дистанційних або домашніх програмах реабілітації.

Віртуальні середовища можуть забезпечувати різні рівні занурення:

- неімерсивну VR, коли взаємодія відбувається через стандартний комп'ютерний екран;
- напівімерсивну VR, яка передбачає використання великих екранів та спеціальних інтерфейсних пристроїв;
- імерсивну VR, що створює повний ефект занурення за допомогою гарнітури, датчиків руху та інтерактивних контролерів.

У психологічній реабілітації технології VR використовуються для розвитку когнітивних функцій, емоційної регуляції, подолання тривожності та фобій, а також для лікування посттравматичного стресового розладу. Особливо ефективним виявилось поєднання VR з методами експозиційної терапії. Експозиційна терапія є одним із найбільш науково обґрунтованих підходів до лікування ПТСР. Її сутність полягає в поступовому та контрольованому зіткненні людини з травматичними спогадами або ситуаціями, що викликають страх. Це сприяє емоційній переробці травматичного досвіду та зменшенню патологічних реакцій страху. Однак традиційна експозиційна терапія має певні обмеження. Зокрема, деякі пацієнти не здатні достатньо чітко уявляти травматичні події або уникають їхнього відтворення. Використання VR дозволяє подолати ці труднощі, оскільки створює реалістичні симуляції травматичних ситуацій, які можуть бути точно контрольовані терапевтом.

Віртуальна реальність забезпечує мультисенсорний досвід, що включає візуальні, аудіальні та іноді тактильні стимули. Це дозволяє більш ефективно

активувати структури страху й сприяти їх поступовому згасанню. Крім того, VR дозволяє індивідуально налаштовувати рівень складності та інтенсивність стимулів залежно від стану пацієнта.

Результати сучасних досліджень підтверджують ефективність використання VR у поєднанні з експозиційною терапією. Зокрема, у дослідженнях за участі військовослужбовців та ветеранів бойових дій було виявлено значне зниження симптомів ПТСР, тривожності та депресії після проходження курсів терапії з використанням віртуальних середовищ. Учасники досліджень також відзначали високий рівень прийнятності та задоволеності таким форматом лікування. Окремі дослідження засвідчили, що VR-експозиція викликає фізіологічні реакції на сигнали травми, що є важливим показником ефективності терапії. Це підтверджує здатність віртуальних стимулів активувати механізми умовного страху та сприяти їх поступовому згасанню.

Таким чином, використання VR-технологій у психологічній реабілітації військовослужбовців відкриває нові можливості для лікування посттравматичних розладів. VR дозволяє створювати безпечні, контрольовані та індивідуалізовані терапевтичні середовища, які сприяють ефективній емоційній переробці травматичного досвіду. VR-технології є перспективним інструментом у системі психологічної реабілітації військовослужбовців. Поєднання VR з експозиційною терапією забезпечує ефективне зниження симптомів ПТСР, сприяє формуванню нових адаптивних моделей поведінки та підвищує ефективність реабілітаційних програм. Подальші дослідження в цій галузі сприятимуть удосконаленню методів використання VR та розширенню їх застосування в практиці психологічної допомоги військовим.

*С. Кулікова, У. Стреленко-Гур'єва*

**МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ АРТТЕРАПІЇ  
В ПРОЦЕСІ ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ДІТЕЙ  
ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ**

*S. Kulikova, U. Strelenko-Hurieva*

**MUSICAL ART AS A TOOL OF ART THERAPY IN THE PROCESS  
OF RESTORING THE MENTAL WELL-BEING OF PRESCHOOL CHILDREN**

Актуальний стан розвитку українського суспільства визначається глибокими модифікаційними процесами, що супроводжуються соціальною нестійкістю та перебуванням населення в стані тривалого психологічного стресу, зумовленого воєнними діями та постійною загрозою безпеці. Найбільш вразливою категорією в цих умовах виявляються діти дошкільного віку, чия психіка перебуває на етапі активного формування та ще не має достатніх захисних механізмів для самостійного опанування травматичного досвіду. Психічний комфорт дитини в цей період є ключовою основою не лише її здоров'я, а й ефективної соціалізації та інтелектуального розвитку в майбутньому, проте сьогодні фахівці все частіше визначають у дошкільників сильну емоційну дезорієнтацію, прояви агресії та критично високий рівень тривожності.

З огляду на зазначені проблеми, актуалізується пошук та впровадження методів психолого-педагогічної підтримки, які дозволяли б здійснювати м'яку корекцію емоційного стану без зайвого психологічного тиску на дитину. Музичне мистецтво в

структурі арттерапії, постає ексклюзивним джерелом для підтримки внутрішнього стану особистості завдяки своєму безпосередньому впливу на лімбічну систему головного мозку. Це дозволяє продуктивно працювати з психоемоційними станами, пропускаючи логічні фільтри свідомості та мовні бар'єри, що є життєвоважливим для дітей, які у зв'язку з віковими особливостями ще не здатні повноцінно усвідомити та висловити власні переживання вербально.

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні та розкритті практичного функціоналу застосування музичного мистецтва як вагомого арттерапевтичного засобу для відновлення ментального здоров'я дітей дошкільного віку. Наукова новизна представленого матеріалу визначається уточненням унікальних механізмів взаємовпливу класичних музичних занять та терапевтичних технік, що дозволяє розглядати їх як багатоаспектний метод подолання дитячої тривожності та формування адаптивності.

Звернення до музичної арттерапії в освітньому середовищі закладу дошкільної освіти вимагає чіткої диференціації між традиційним навчанням музиці та терапевтичним впливом мистецтва. Якщо академічне музичне виховання базується на опануванні вокально-хорових навичок та формуванні художньо-естетичного смаку, то арттерапевтичний патерн спрямований на зняття емоційного напруження, внутрішню рефлексію та створення умов для особистого комфорту кожної дитини. Музика як вид арттерапії має багатоаспектне значення, оскільки вона одночасно віддзеркалює емоційний стан дитини та гармонізує його. Психофізіологічний вплив музики ґрунтується на явищі резонансу та узгодженні ритмів людського організму з метроритмічною будовою музичного твору, що дозволяє коригувати вегетативні процеси, вирівнювати серцебиття та зменшувати рівень кортизолу в крові.

Особливе значення музичної арттерапії для дошкільників полягає в її здатності систематизувати хаотичні емоції. Сталий музичний ритм допомагає дитині знайти та відчути втрачене почуття стабільності й безпеки, а плавна мелодія допомагає вивільнити пригнічені почуття та емоції. На відміну від словесних методів психокорекції, музика не вимагає від дитини детального розгляду її травми, натомість пропонує символічне проживання та відозвіну страху в естетичну форму, що значно прискорює процес психологічного оновлення.

Одним із основних векторів терапевтичної роботи є рецептивна музикотерапія, яка передбачає сприймання музичних творів для корекції психофізіологічного стану. У якості методичного прикладу можна запропонувати вправу «Хмарки настрою», де діти, слухаючи «Прелюдію До-мажор» з ДТК (І т.) І. С. Баха або «Місячного саява» К. Дебюссі, заплещуть очі та уявляють, як їхнє занепокоєння та хвилювання розчиняється у звуках музики.

Для зняття наслідків стресу доцільним є слухання класичної музики, зокрема творів віденських класиків, Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, оскільки їхня музика викликає відчуття стабільності, порядку й благополуччя.

Такі види музичної діяльності, як гра на шумових інструментах та спів, дозволяють дитині перейти від пасивного споглядання до екстравертного подолання внутрішнього дискомфорту. Так, наприклад, внутрішній протест та агресію дитина може виразити за допомогою гри на ударних інструментах разом з музичним керівником або вихователем, який ритмічно повторює удари дитини, поступово зменшуючи темп та силу, що в кінцевому результаті допомагає оволодіти почуттями та стабілізувати емоційний стан.

Заняття вокалом, а саме різноманітні вокальні вправи та розспівки допомагають дитині зняти затиски діафрагми. Також спів сприяє насиченню організму киснем та заспокоює нервову систему.

Доцільним також є застосування ритмопластики, яка допомагає дитині відчутти власне тіло, звільнитися від внутрішніх затискачів. Наприклад, під твір «Ранок» з сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга, діти можуть виконувати різноманітні рухи, знімаючи тілесне напруження, яка часто виникає як психосоматична відповідь на психологічну травму.

Для успішної імплементації арттерапевтичних можливостей музичного мистецтва в закладі дошкільної освіти слід дотримувати деяких здоров'язбережувальних методичних рекомендацій.

Музичний репертуар слід добирати, враховуючи стан дітей у групі. Для гіперактивних та збуджених дітей рекомендується підбирати спокійні, мелодійні твори (максимальний темп — *Andante*). Для беземоційних, апатичних та в'ялих дітей підійдуть бадьорі, енергійні маршеві твори (мінімальний темп — *Allegro*).

Музичному керівнику та вихователю рекомендується не оцінювати музичну діяльність дітей з позицій якісного виконання вправ, гри на музичних інструментах або співу, оскільки арттерапія перш за все спрямована на процес самопізнання та самовираження, а не на досконале виконання й результат.

Заняття музикою не повинні бути довготривалими, щоб не перевтомлювати дітей, оскільки нервова система дошкільнят ще не є сталою. Наприкінці занять доцільним є застосування релаксу, що дозволяє зафіксувати позитивний ефект від занять та поступово повернути дитину до звичайного розпорядку дня.

Важливим також є створення вихователем у групі та музичним керівником на заняттях доброзичливого клімату, тобто безпечного простору, в якому дитина почуває себе захищеною та може внутрішньо розкритися, не боячись того, що її можуть осудити за невдачу.

Отже, гармонійне поєднання та доцільне застосування гри на музичних інструментах, вокальних занять, слухання, сприймання музичних творів, ритмопластики й здоров'язбережувючих технологій сприятиме послідовній психологічній реабілітації та підтримці ментального здоров'я дітей дошкільного віку.

Підсумовуючи зауважимо, що музичне мистецтво є ефективним арттерапевтичним засобом відновлення, збереження й стабільної підтримки психологічного здоров'я дітей дошкільного віку. Музикотерапія знижує рівень тривожності та стресу, коригує емоційні порушення й допомагає дитині адаптуватися в складних життєвих обставинах.

Застосування арттерапії в процесі музичних занять у закладі дошкільної освіти є інноваційним підходом до сучасного супроводу дитинства, створює умови для цілісного розвитку дитини та забезпечує психологічну стійкість особистості.

А. Андрущенко

## ПСИХОЛОГІЧНА САМОДОПОМОГА ЯК ЧИННИК ВІДНОВЛЕННЯ КОМБАТАНТІВ У ПОСТБОЙОВИЙ ПЕРІОД

A. Andrushchenko

### PSYCHOLOGICAL SELF-HELP AS A FACTOR IN THE RECOVERY OF COMBATANTS IN THE POST-COMBAT PERIOD

*Актуальність теми* зумовлена масштабами збройного конфлікту в Україні та зростаючою потребою в дієвих засобах психологічного відновлення ветеранів. Сотні тисяч комбатантів повертаються до цивільного життя з наслідками бойового стресу, що потребує не лише спеціалізованої фахової допомоги, а й активного залучення самих військовослужбовців до власного відновлення. У цьому контексті психологічна самодопомога набуває значення дієвого чинника успішної реабілітації. Аналіз чинників, що впливають на успішність психологічного відновлення комбатантів, є актуальним напрямком наукових досліджень серед українських учених у галузі психології. Серед вітчизняних науковців, котрі активно вивчають дану тематику, слід відзначити таких: О. С. Колесніченко, Я. В. Мацегора, І. І. Приходько, О. М. Кокун та ін. Узагальнення їх напрацювань дозволяє виокремити самодопомогу як системний компонент реабілітаційного процесу, що поєднує тілесний, емоційний та когнітивний виміри.

Повернення з бойових дій є складним психологічним випробуванням. *Постбойовий стрес* — специфічний різновид стресу, який виникає внаслідок участі в збройному протистоянні і характеризується впливом на всі рівні функціонування особистості: фізіологічний, психологічний та поведінковий. Після завершення гострої реакції на стрес настає перехідний період, для якого характерні порушення сну, зміни харчової поведінки та неконтрольовані емоції. Для пояснення механізмів цих процесів корисною є теорія триєдиного мозку (Пол Маклін, 1968): у ситуації виживання провідну роль бере на себе «мозок рептилії» — призначений для виживання (інстинкти), тоді як «мозок мавпи» — емоційний мозок, призначений для взаємодії з іншими членами суспільства/племени чи зграї та кора великих півкуль (розумові функції мозку) відходять на другий план. Після завершення бойових дій частина мозку, що відповідає за інстинкти виживання, може продовжувати домінувати, призводячи до дисфункційності в мирному житті.

Ефективним засобом профілактики бойового стресу є сформована у військовослужбовця система психологічної саморегуляції. Вона формується протягом усього життя і є індивідуальною, оскільки різні методи мають неоднакову ефективність у різних людей. Розвинена саморегуляція — підґрунтя для психологічної «пружності» особистості, дозволяє швидко відновити психічне здоров'я. При цьому симптоми постбойового стресу слід розуміти як нормальну реакцію на ненормальну ситуацію — захисний механізм, що розвинувся для виживання та самозбереження; розуміння цього механізму суттєво полегшує керування ним.

*Психологічна самодопомога* — це усвідомлений і цілеспрямований процес застосування особистістю психологічних технік та стратегій з метою регуляції власного психічного стану, відновлення ресурсів і збереження психічного здоров'я. У контексті постбойової реабілітації вона виступає як активна суб'єктна позиція комбатанта у власному відновленні. Т. Ковалик, В. Чоботарь та О. Гуківський визначають саморегуляцію як здатність керувати своїм психоемоційним станом за

допомогою думок, образів, тіла та дихання, наголошуючи: відновлення внутрішньої рівноваги є неможливим без розуміння того, що відбувається у власній голові та тілі. Самодопомога не є альтернативою фаховій психологічній допомозі, проте вона принципово важлива з огляду на доступність, автономність та можливість застосування в будь-який момент. О. М. Кокун зі співавторами у своїх працях наголошують, що системна підготовка військовослужбовців до психологічного самозахисту є необхідною складовою їхнього реабілітаційного потенціалу. Саморегуляція — це багаторівневий процес, що охоплює чотири основні канали впливу на власний стан: керування диханням, керування тонусом м'язів, уявні образи та вербальні самовпливи. З позицій бодинамічного підходу саморегуляція найбільш ефективна, коли залучає водночас тіло і психіку.

Фундаментальним принципом роботи з емоційним станом у постбойовий період є відмова від поділу емоцій на «позитивні» та «негативні». Поділ емоцій звучує спектр прийнятних переживань і сприяє розвитку неприємних емоційних станів. Важливим є усвідомлення, що кожна емоція виконує певну функцію: злість допомагає обстоювати межі, сум — відпустити прожите, радість — наповнюватися енергією. Здатність розрізнити, приймати та проявляти емоції є ключем до успішної саморегуляції, примирення із собою та з людьми навколо.

Методи і техніки психологічної самопомоги комбатантів.

1. Тілесне сканування та заземлення, тобто уважне спостереження за відчуттями у власному тілі. Техніки заземлення («Ступні», «Ступні та коліна», «Хребет») розвивають здатність бути присутнім у теперішньому моменті. У ситуації сильного страху, коли виникає відчуття нереальності або «земля іде з-під ніг», ефективним першим кроком є активне тупотіння ногами — це повертає відчуття опори і присутності у власному тілі.

2. Дихальні техніки. При звуженій свідомості внаслідок стресу дихальні техніки стають «містком для оволодіння собою». Контрольоване дихання безпосередньо впливає на баланс симпатичної та парасимпатичної нервової системи. Вправа «Дихання» (бодинамічний підхід) передбачає послідовне освоєння верхнього, нижнього та бічного дихання. Для нормалізації стану при тривозі рекомендується покласти одну руку на груди, іншу на живіт та виконати повільні глибокі вдихи-видихи. Техніка «Чотири-сім-вісім» (вдих на 4, затримка на 7, видих на 8) зменшує пульс і знижує рівень гормонів стресу.

3. М'язова релаксація. Стрес супроводжується м'язовою напруженістю, яка може призвести до тремору, скутості та некерованих рухів. Метод прогресивної м'язової релаксації Е. Джекобсона — цілеспрямоване розслаблення м'язів у послідовності від рук до обличчя — дозволяє знизити нервово-м'язову напруженість і, відповідно, негативні емоції. Техніка «Кросвер» (перехресні махи колін та ліктів зі звуком на видиху) є швидким методом центрвання та виходу з панічної атаки.

4. Самопідтримка та образна саморегуляція. Вправа «Долоні Бога» передбачає активацію відчуття тілесної підтримки через образ значущих людей або духовних ресурсів. Техніки керування уявними образами дозволяють залучити внутрішні ресурси: уявлення «безпечного місця», «безпечних людей» і «безпечних місць» формують мережу психологічної безпеки. Практика пошуку ресурсів є також складовою протоколу першої психологічної допомоги: допомогти людині згадати, що їй допомагає справлятися зі стресом — будь-які інструменти, крім алкоголю та наркотиків.

5. Когнітивна саморегуляція та ведення щоденника. Ведення щоденника тривожних думок — виписування вранці всіх тривожних думок — дозволяє «вивільнити» їх із голови та структурувати власний стан. Коуч-техніка «Декартові координати» допомагає аналізувати складні ситуації та приймати зважені рішення, знижуючи тривогу через структурування невизначеності. Рефлексія та автобіографічне письмо сприяють інтеграції травматичного досвіду та відновленню відчуття зв'язності власного життя.

6. Нормалізація сну. Порушення сну є однією з перших реакцій на тривалий стрес і одним із найпоширеніших симптомів постбойового стресу. Арсенал самопомоги для нормалізації сну охоплює: техніки «Чотири-сім-вісім», «Ментальна мишка», вправу «Сніжинка», медитації перед сном (5–10 хвилин), нормалізацію режиму (сон до 22:00 для підтримки вироблення мелатоніну), обмеження гаджетів перед сном та вечірні прогулянки. На рівні психологічного відновлення та тілесної роботи ці практики взаємно підсилюють одна одну.

*Умови ефективності психологічної самопомоги.* Ефективність самопомоги визначається сукупністю умов. *По-перше*, попередня підготовленість: методи саморегуляції мають бути відпрацьовані завчасно. Важливим завданням є цілеспрямоване навчання військовослужбовців методам саморегуляції, ефективність яких при дії бойових стрес-факторів є доведена. *По-друге*, індивідуалізація: методи саморегуляції мають бути індивідуальними, оскільки мають неоднакову ефективність у різних людей. Бодинамічний підхід підкреслює, що кожен має власний «рецепт» ресурсних станів, і завдання самопомоги — знайти і систематично використовувати саме свої елементи. *По-третє*, залучення тіла. Саморегуляція є найбільш ефективною, коли залучає тіло і психіку одночасно. Якщо не працювати з м'язовою напруженістю, спричиненою стресом, тілесна скутість може стати хронічною, руйнуючи емоційне здоров'я, зменшуючи індивідуальну енергію й обмежуючи рухливість. *По-четверте*, поєднання із соціальною підтримкою. Самопомога не замінює взаємодопомогу. Концепція «рівний-рівному», підтримка «бойового товариша», формування «безпечних людей» у різних сферах життя — усе це підсилює ефект самопомоги.

*Висновки.* Психологічна самопомога є дієвим і доступним чинником відновлення комбатантів у постбойовий період. Її теоретичне підґрунтя охоплює концепцію саморегуляції, теорію триєдиного мозку та бодинамічний підхід до роботи з тілом і емоціями. Арсенал методів включає: техніки тілесного сканування та заземлення; дихальну регуляцію (у т. ч. «Чотири-сім-вісім»); прогресивну м'язову релаксацію; образну самопомогу («безпечне місце», «безпечні люди»); когнітивну саморегуляцію (щоденник тривожних думок, «Декартові координати»); ресурсні практики («маленькі радощі», «піковий досвід»); комплекс заходів нормалізації сну.

Ефективність самопомоги забезпечується попередньою підготовкою, індивідуалізацією підходу, залученням тілесного ресурсу та включеністю в систему соціальної підтримки. Перспективами подальших досліджень є розробка структурованих програм навчання самопомозі для комбатантів на різних етапах постбойового відновлення, а також вивчення ефективності цифрових інструментів у поширенні цих практик серед ветеранів.

*Н. Потьомкіна, В. Ніколаєва*

## **КОПІНГ-СТРАТЕГІЇ ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК СПІВЗАЛЕЖНОСТІ В РОМАНТИЧНИХ СТОСУНКАХ**

*N. Potomkina, V. Nikolaieva*

## **COPING STRATEGIES AS A PSYCHOLOGICAL FACTOR OF CODEPENDENCY IN ROMANTIC RELATIONSHIPS**

Міжособистісні взаємини, зокрема романтичні стосунки, відіграють важливу роль у забезпеченні психологічного благополуччя людини. Особливо значущими є романтичні стосунки, які можуть бути джерелом емоційної підтримки, близькості та сприяти особистісному розвитку. Водночас у таких взаєминах можуть формуватися певні дисфункціональні моделі поведінки, серед яких важливе місце займає феномен співзалежності.

Співзалежність проявляється у формі надмірної емоційної прив'язаності до партнера, втрати особистісної автономії, порушення психологічних кордонів та залежності самооцінки від думок і оцінок іншої людини. У таких стосунках людина часто зосереджується переважно на потребах партнера, нехтуючи власними інтересами та бажаннями. Наслідком цього можуть бути емоційне виснаження, внутрішні конфлікти та погіршення якості взаємин.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що співзалежність формується під впливом різних психологічних чинників, зокрема особливостей мислення, поведінкових моделей та способів реагування на стресові ситуації. Важливу роль у цьому процесі відіграють копінг-стратегії — індивідуальні способи подолання труднощів і психологічної адаптації до життєвих викликів.

Метою дослідження було встановлення взаємозв'язку між копінг-стратегіями особистості та рівнем вираженості співзалежності в романтичних стосунках.

У теоретичному аналізі співзалежності розглядається як стійка модель міжособистісної взаємодії, що формується під впливом сімейних сценаріїв, особливостей прив'язаності, когнітивних установок та поведінкових стратегій. У межах когнітивно-поведінкового підходу підкреслюється, що поведінка людини значною мірою залежить від її переконань, інтерпретації подій та способів реагування на стрес.

Важливу роль у формуванні моделей взаємин відіграють копінг-стратегії. У психології традиційно виокремлюють три основні типи копінгу: проблемно-орієнтований, емоційно-орієнтований та копінг уникнення. Вибір певної стратегії впливає на спосіб вирішення проблем, адаптацію до складних життєвих обставин та характер міжособистісних відносин.

Емпіричне дослідження проводилось серед 42 осіб віком від 18 до 57 років, які мають або мали досвід романтичних стосунків. У дослідженні було використано такі методи: шкалу співзалежності Б. та Дж. Уайнхолд, опитувальник копінг-поведінки у стресових ситуаціях та кореляційний аналіз Пірсона.

У межах дослідження було висунуто три гіпотези щодо можливих взаємозв'язків між типами копінг-стратегій та рівнем співзалежності.

Перша гіпотеза передбачала, що особи, які в стресових ситуаціях частіше використовують унікальні копінг-стратегії, демонструють вищу схильність до співзалежної поведінки.

Однак результати кореляційного аналізу показали негативний кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та унікальним копінгом ( $r = -0,25$ ). Це свідчить про те, що зі зростанням тенденції до уникнення показники співзалежності знижуються. Таким чином, перша гіпотеза не підтвердилася. Результати аналізу представлені на рис. 1.

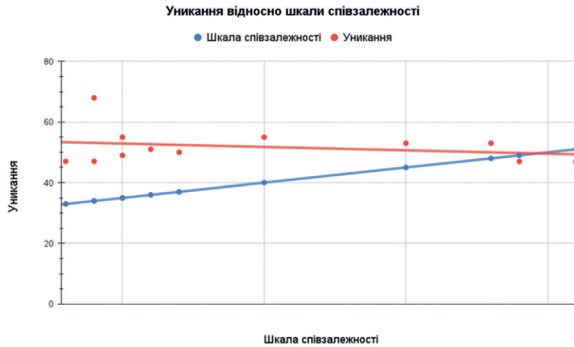


Рис. 1. Кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та унікальним копінгом.

Друга гіпотеза передбачала, що особи, які в стресових ситуаціях частіше використовують емоційно-орієнтовані копінг-стратегії, демонструють вищу схильність до співзалежної поведінки.

Результати кореляційного аналізу підтвердили це припущення. Було виявлено помірний позитивний кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та емоційно-орієнтованим копінгом ( $r = 0,51$ ). Це свідчить про те, що зі зростанням орієнтації на емоційне реагування у стресових ситуаціях підвищується і рівень співзалежної поведінки. Графічне представлення результатів наведено на рис. 2.

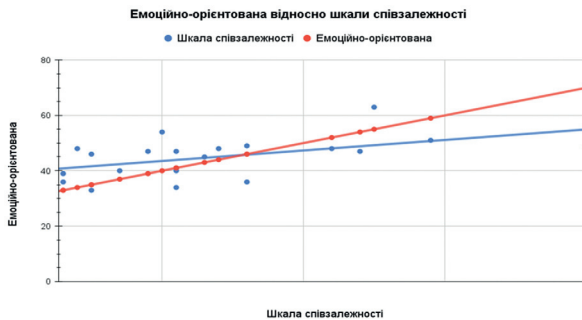


Рис. 2. Кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та емоційно-орієнтованим копінгом.

Третя гіпотеза передбачала, що особи, схильні до проблемно-орієнтованого копінгу, демонструють нижчий рівень співзалежності.

Результати кореляційного аналізу підтвердили це припущення. Було встановлено негативний кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та проблемно-орієнтованим копінгом ( $r = -0,26$ ). Це означає, що зі зростанням

здатності до активного вирішення проблем, аналізу ситуації та усвідомлення власних потреб рівень співзалежної поведінки знижується. Результати аналізу представлені на рис. 3.

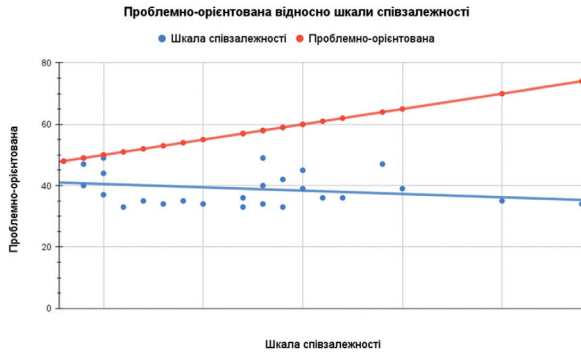


Рис. 3. Кореляційний зв'язок між рівнем співзалежності та проблемно-орієнтованим копінгом.

Результати дослідження свідчать про наявність взаємозв'язку між копінг-стратегіями та рівнем вираженості співзалежності. Було встановлено, що люди з більш високим рівнем співзалежності частіше використовують емоційно-орієнтовані стратегії реагування на стрес. Для них характерні підвищена емоційна чутливість, страх втрати стосунків та схильність брати на себе надмірну відповідальність за партнера.

Натомість особи, які частіше використовують проблемно-орієнтовані копінг-стратегії, демонструють нижчий рівень співзалежності. Такі люди більш орієнтовані на вирішення проблем, здатні обстоювати власні потреби та підтримувати психологічний баланс у взаєминах.

Отже, результати дослідження підтверджують важливу роль когнітивних та поведінкових факторів у формуванні співзалежності у романтичних стосунках. Подальше вивчення цього феномену може сприяти розробці психологічних програм профілактики та подолання співзалежних моделей взаємин.

*Н. Потьомкіна, А. Семченко*

### **ОСОБЛИВОСТІ ПОДРУЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ЧИННИК ЗАДОВОЛЕНІСТІ ШЛЮБОМ**

*N. Potomkina, A. Semchenko*

### **FEATURES OF SPOUSAL COMMUNICATION AS A FACTOR OF MARRIAGE SATISFACTION**

У сучасному суспільстві сім'я продовжує відігравати важливу роль у житті людини, виступаючи значущим соціально-психологічним середовищем розвитку особистості. Саме в сімейних взаєминах формуються емоційна підтримка, почуття безпеки, довіри та взаєморозуміння, які є важливими чинниками психічного благополуччя людини. Гармонійні подружні стосунки сприяють стабільності психологічного стану особистості, тоді як тривалі конфлікти, порушення

комунікації та емоційна дистанція між партнерами можуть негативно впливати на емоційний стан членів родини й загальну якість сімейного життя. Проблематика подружніх взаємин і сімейної комунікації привертала значну увагу дослідників у різних напрямках психологічної науки.

Теоретичні та прикладні аспекти функціонування сім'ї розглядалися в працях зарубіжних і вітчизняних учених, зокрема таких дослідників, як В. Сатір, М. Боуен, Дж. Готтман, С. Мінухін, К. Роджерс, які розробляли системні, гуманістичні та комунікативні підходи до аналізу сімейної взаємодії. У їхніх працях сім'я розглядається як складна система міжособистісних взаємин, у якій характер спілкування між партнерами відіграє ключову роль у підтриманні психологічної рівноваги та стабільності сімейного функціонування. Вагомий внесок у дослідження психології подружніх стосунків зробили також українські та пострадянські науковці, серед яких — В. Кравець, Т. Титаренко, І. Кон, С. Максименко, Є. Потапчук, Л. Березовська та інші дослідники. У їхніх розвідках розкриваються психологічні механізми формування подружньої сумісності, особливості міжособистісної взаємодії в сім'ї, роль емоційної близькості та комунікативної культури в розвитку гармонійних подружніх взаємин. Значна увага приділяється також вивченню факторів, що впливають на задоволеність шлюбом та стабільність сімейного життя.

Особливе місце в сучасних дослідженнях посідає вивчення комунікативних процесів у подружжі. Ефективність взаємодії між партнерами значною мірою визначається їхньою здатністю до відкритого діалогу, конструктивного вирішення конфліктів, взаємної підтримки та емоційної чутливості. Саме якість комунікації багато в чому визначає рівень психологічної близькості партнерів, ступінь їхнього взаєморозуміння та задоволеність подружніми відносинами.

Актуальність дослідження психологічних чинників подружньої комунікації значно посилюється в умовах сучасних соціальних змін. Соціально-економічна нестабільність, трансформація традиційних сімейних ролей, підвищене психологічне навантаження та вплив воєнних подій створюють додаткові стресові фактори, що впливають на функціонування сім'ї. У таких умовах ефективна комунікація між партнерами стає важливим ресурсом підтримки стабільності подружніх стосунків та збереження психічного благополуччя членів родини.

Подружня комунікація є складною системою взаємодії партнерів, що включає обмін інформацією, емоційними переживаннями, оцінками та очікуваннями. Вона проявляється у вербальних і невербальних формах спілкування, а також у здатності партнерів до взаєморозуміння, підтримки та конструктивного обговорення проблемних ситуацій. Якість комунікації значною мірою визначає характер подружніх взаємин, рівень психологічної близькості між партнерами та їхню задоволеність шлюбом. Одним із важливих показників функціонування сім'ї є задоволеність шлюбом, яка відображає суб'єктивну оцінку партнерами якості подружніх відносин. Високий рівень задоволеності шлюбом пов'язаний із почуттям емоційної близькості, взаємною підтримкою, довірою та позитивним сприйняттям спільного життя. Натомість зниження задоволеності шлюбом може проявлятися у відчуженості партнерів, частих конфліктах, емоційному напруженні та зниженні рівня взаєморозуміння.

Порушення комунікації між партнерами часто виступає одним із основних чинників подружніх конфліктів. Невміння відкрито висловлювати свої потреби, труднощі у вираженні емоцій, схильність до критики або уникнення обговорення

проблем можуть поступово призводити до накопичення напруження у взаєминах. У таких умовах партнери можуть відчувати емоційну дистанцію, що негативно впливає на загальну атмосферу сімейного життя.

Важливу роль у формуванні ефективної подружньої комунікації відіграють психологічні особливості партнерів. До таких чинників належать рівень емоційної зрілості, здатність до емпатії, уміння слухати співрозмовника, навички конструктивного вирішення конфліктів, а також готовність до взаємної підтримки. Значення мають і когнітивні аспекти взаємодії, зокрема установки щодо сімейних ролей, очікування від шлюбу та уявлення про ідеальну модель подружніх відносин. Одним із важливих компонентів ефективної подружньої комунікації є емоційна відкритість партнерів. Здатність відкрито ділитися власними переживаннями, обговорювати труднощі та підтримувати один одного в складних життєвих ситуаціях сприяє формуванню атмосфери довіри та психологічної безпеки в сім'ї. Водночас конструктивне спілкування передбачає не лише вираження власних почуттів, а й уважне ставлення до емоційного стану партнера. Важливим аспектом подружньої взаємодії є також здатність партнерів до узгодження інтересів і потреб. У процесі спільного життя виникають різноманітні ситуації, що потребують обговорення та прийняття спільних рішень. Уміння вести діалог, враховувати позицію іншого та знаходити компроміси сприяє зниженню рівня конфліктності в стосунках та зміцненню взаємної довіри.

Не менш значущою є роль невербальних компонентів комунікації у подружніх взаєминах. Інтонація голосу, міміка, жести, дистанція спілкування та інші невербальні прояви можуть підсилювати або, навпаки, послаблювати зміст сказаних слів. Саме через невербальні сигнали часто передаються емоційні стани партнерів, що впливає на сприйняття взаємодії в цілому.

Рівень задоволеності шлюбом значною мірою залежить від того, наскільки партнери здатні підтримувати позитивний емоційний клімат у сім'ї. Підтримка, взаємна повага, прийняття індивідуальних особливостей один одного та готовність працювати над взаєминами створюють основу для стабільного розвитку подружніх відносин. Натомість тривале ігнорування потреб партнера, відсутність емоційної підтримки або домінування критичних форм спілкування можуть поступово знижувати рівень задоволеності шлюбом. У межах дослідження передбачається вивчення взаємозв'язку між особливостями комунікативної поведінки подружжя та рівнем задоволеності шлюбом у дорослих партнерів. Аналіз цих взаємозв'язків дозволяє краще зрозуміти психологічні механізми формування гармонійних подружніх відносин і визначити чинники, що сприяють підвищенню якості сімейної взаємодії.

Отже, ефективна комунікація між подружжям є одним із ключових психологічних чинників стабільності та гармонійності сімейних відносин.

Розвинені навички взаєморозуміння, емоційної підтримки та конструктивного обговорення проблем сприяють підвищенню рівня задоволеності шлюбом і формуванню позитивного психологічного клімату в родині. У сучасних умовах соціальної нестабільності та підвищених психологічних навантажень дослідження особливостей подружньої комунікації набуває особливої актуальності, оскільки саме якість взаємин у сім'ї є важливим ресурсом підтримки психічного благополуччя особистості.

*Н. Алексєєнко, Є. Закутська*

**МЕНТАЛЬНЕ ЗДОРОВ'Я ТРАНСГЕНДЕРНОЇ ОСОБИСТОСТІ:  
ЧИННИКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ НАДАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ**

*N. Aliksieienko, Ye. Zakutska*

**MENTAL HEALTH OF A TRANSGENDER PERSON:  
FACTORS AND SPECIFIC FEATURES  
OF PROVIDING PSYCHOLOGICAL SUPPORT**

Збереження ментального здоров'я загалом та специфіка його підтримки в окремих соціальних групах зокрема є вкрай актуальною для української психологічної науки в умовах сьогодення проблемою, оскільки значна частина наших співгромадян перебуває в умовах, які в більшій чи меншій мірі є загрозливими для збереження психологічного благополуччя особистості.

Кількість психологічних досліджень, присвячених проблемі трансгендерної особистості загалом й підтримці її ментального здоров'я зокрема, у вітчизняній психології є доволі обмеженою. Водночас визначення чинників, які впливають на ментальне здоров'я особистості з трансгендерною ідентичністю, а також особливостей надання психологічної підтримки даній категорії осіб набуває особливого значення. Це зумовлено тим, що життєвий досвід такої особистості часто супроводжується труднощами самоідентифікації та/або самоприйняття, психологічними розладами (наприклад, такими як депресія, генералізована тривожність, гендерна дисфорія тощо), ускладненнями взаємодії з соціальним оточенням (в першу чергу, через неприйняття таких осіб суспільством), соціальною стигматизацією (через осуд/нерозуміння інших осіб) тощо.

У сучасній науковій літературі гендерна ідентичність розглядається як складний соціально-психологічний та культурний конструкт, який формується під впливом біологічних, психологічних і соціокультурних чинників й означає усвідомлення та переживання особистістю своєї статі. Гендерна ідентичність може бути: цисгендерною (біологічна стать і усвідомлення себе представником цієї статі збігаються), трансгендерною (є розбіжності між біологічною статтю та внутрішніми переживаннями щодо неї), небінарною (відчуття себе поза межами чоловічої/жіночої статі).

Стать людини визначається на генетичному рівні набором хромосом, отриманих від батьків. Для більшості людей статеву приналежність відповідає їх гендерній ідентичності, водночас певна частка людей у дитячому або в дорослому віці відчують невідповідність біологічної статі і гендеру, що зумовлює їх становлення як трансгендерних особистостей. Тобто, гендер і стать розглядаються як такі, що можуть по-різному виявлятися в життєвому досвіді конкретної особистості.

Слід зазначити, в США та Європі подібний підхід до інтерпретації взаємозалежності між статтю та гендерною ідентичністю вже є сталою практикою, водночас українське суспільство досі не розуміє причин виникнення феномену трансгендерної особистості, і, як наслідок, — боїться й осуджує. За різними оцінками на початок 2020 р. в Україні налічувалося від 5 до 8,5 тис. трансгендерних та небінарних особистостей, які переважно не афішують свою гендерну ідентичність через негативізм і неготовність суспільства до рівного ставлення до зазначеної категорії осіб. Українські дослідники (зокрема О. Ф. Яцина) наголошують, що трансгендерна особистість нерідко стикається з конфліктом між власними

особистісними потребами і соціальною стигматизацією нетипового гендерного самовираження, який спричиняє підвищення рівня психологічного напруження, тривожності, відчуття ізоляції тощо, що негативно позначається на ментальному здоров'ї трансгендерних особистостей.

Ментальне здоров'я особистості з трансгендерною ідентичністю визначають такі групи чинників.

1) Біологічні — особливості функціонування фізіологічних систем організму в цілому або його окремих органів. Відповідно до даних сучасних медичних досліджень (К. А. Койн, Б. Т. Юодсукіс, Д. Чен) гендерна дисфорія частіше трапляється в осіб, які страждають на вроджену гіперплазію надниркових залоз (далі ВГНЗ) або на синдром Морріса (синдром часткової нечутливості до андрогенів). ВГНЗ зустрічається як в осіб чоловічої, так і в осіб жіночої статі, але в останніх має більш виражений вплив на формування гендерної ідентичності і відповідних моделей поведінки (зокрема, у дівчат з раннього дитинства виявляються й закріплюються маскулінізовані моделі статевої поведінки). Синдром Морріса виникає в чоловіків й зумовлюється вродженою нечутливістю до андрогенів, наслідком чого є формування переважно фемінних моделей реагування та поведінки.

2) Психологічні — особливості самосприйняття особистості, її Я-концепції, ідентичності, наявність дистресу через гендерну дисфорію, рівень самооцінки, стресостійкості, резильентності, здатності до психологічної адаптації, тривожності тощо.

3) Соціально-психологічні — особливості взаємодії з членами родини, друзями, колегами (зокрема, прийняття/неприйняття особистості з трансгендерною ідентичністю, наявність конфліктів, рівень підтримки тощо). Так, на формування гендерної ідентичності визначеної особистості суттєво впливають наявні в батьків моделі статево-рольової поведінки, їхні очікування щодо поведінки дитини, наявна система заохочень/покарань, стиль спілкування тощо. Якщо матір одягає дівчинку в штани, джинси, шорти, зручні худі та ін., робить їй коротку зачіску, вимагає постійно контролювати свої емоції, агресивно обстоювати власні інтереси і переконання — це може сприяти формуванню трансгендерної або небінарної особистості.

4) Соціальні — рівень прийняття/толерування в суспільстві особистостей, які мають трансгендерну та/або небінарну гендерну ідентичність, наявність/відсутність дискримінації за ознакою гендерної ідентичності, наявність/відсутність нормативного врегулювання рівності прав осіб з будь-якою гендерною ідентичністю, передумови для соціальної інтеграції та ін.

5) Культурні — сформовані в певному соціокультурному середовищі стереотипи щодо статево-гендерної поведінки. Традиційно в українській культурній традиції очікують, що дівчата будуть лагідними, ввічливими, стриманими, охайними, турботливими, піддатливими, розуміючими й т.ін.; а хлопці — сильними, мужніми, відповідальними, наполегливими, активними, витривалими тощо. Невідповідність багатовіковим культурним стереотипам щодо статево-рольової поведінки відчутно негативно позначається на особистості, що має цисгендерну ідентичність, й удвічі сильніше — на особах з трансгендерною ідентичністю.

Психологічна підтримка трансгендерної особистості може здійснюватися в межах як психоконсультаційної, так і психотерапевтичної роботи. Так, психолог-консультант надає психологічну підтримку, допомагає відновити емоційну рівновагу, сприяє усвідомленню власної гендерної ідентичності, розвитку самоповаги й

самоприйняття, формуванню позитивної Я-концепції, подоланню внутрішніх конфліктів, налагодженню стосунків з найближчим оточенням, а також напрацюванню моделей поведінки, які сприяють соціальній адаптації трансгендерів. Психотерапевтична робота здійснюється на глибшому рівні й передбачає опрацювання гендерної дисфорії та супутніх розладів (наприклад, таких як депресія, тривожність, фобії тощо). Психологічна підтримка трансгендерної особистості базується, в першу чергу, на принципах поваги до особистості та прийняття її ідентичності.

Ментальне здоров'я трансгендерної особистості визначається сукупністю біологічних, психологічних, соціально-психологічних, соціальних і культурних чинників. Основна проблема щодо підтримки ментального здоров'я осіб з трансгендерною ідентичністю — відсутність толерантного ставлення до них у суспільстві, наслідком чого є поглиблення проблем з самоідентичністю і розвиток низки супутніх психологічних проблем (таких як тривожність, низька самооцінка, наявність внутрішньоособистісних конфліктів тощо), а також ускладнення соціальної адаптації. Психологічна підтримка трансгендерної особистості, в першу чергу, має бути спрямована на усвідомлення та прийняття власної гендерної ідентичності, а також налагодження соціальних контактів і соціальної адаптацію, що суттєво покращить ментальне здоров'я даної категорії осіб.

*Л. Безгінова*

#### **ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РОЗВИТКУ ОСОБИСТІСНОЇ АГЕНТНОСТІ ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ**

*L. Bezghinova*

#### **PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF PERSONAL AGENCY DEVELOPMENT IN FORCED MIGRANTS**

Сучасні умови існування українського суспільства, пов'язані з масовими переміщеннями населення внаслідок воєнних дій, зумовлюють зростання кількості людей, які опиняються в ситуації вимушеної міграції та потребують ефективної соціально-психологічної адаптації до нових умов життя. Пережитий досвід втрати звичного соціального середовища, життєвої стабільності та системи підтримки нерідко супроводжується зниженням відчуття контролю над життєвими подіями, переживанням безсилля та невизначеності щодо майбутнього. Такі переживання можуть ускладнювати процес адаптації, сприяти формуванню пасивних стратегій поведінки та знижувати здатність особистості активно впливати на власну життєву ситуацію.

У цьому контексті особливого значення набуває дослідження внутрішніх психологічних ресурсів, які сприяють відновленню активної суб'єктної позиції та здатності до конструктивного подолання труднощів. Одним із таких ресурсів є особистісна агентність, що відображає здатність людини ініціювати власну діяльність, приймати рішення та брати відповідальність за їх наслідки.

У сучасній психології особистісна агентність розглядається як важлива характеристика суб'єктності, що відображає здатність людини виступати активним ініціатором власної діяльності, здійснювати вибір, приймати рішення та впливати на перебіг життєвих подій. У широкому розумінні агентність пов'язується зі здатністю особистості не лише реагувати на зовнішні обставини, а й свідомо конструювати власну життєву стратегію, регулюючи поведінку відповідно до поставлених цілей,

цінностей і життєвих орієнтацій. Такий підхід підкреслює активну роль особистості в процесах саморегуляції, самодетермінації та взаємодії із соціальним середовищем.

Особистісна агентність формується в процесі розвитку особистості як результат інтеграції переконань щодо власної спроможності впливати на події, мотиваційних механізмів ініціювання дій, ціннісних орієнтацій та досвіду активної взаємодії з оточенням. У цьому сенсі агентність виступає системною характеристикою, що забезпечує узгодження внутрішніх намірів із реальними діями та дозволяє людині виступати автором власного життєвого шляху.

Особистісна агентність має складну багаторівневу організацію та може розглядатися як інтегративна характеристика особистості, що поєднує когнітивні, мотиваційні, ціннісні та поведінкові аспекти активної життєвої позиції. Її структура відображає взаємодію психологічних процесів, які забезпечують здатність людини усвідомлювати власний вплив на життєві обставини, ініціювати діяльність та реалізовувати обрані життєві стратегії. У цьому контексті доцільно виокремити кілька взаємопов'язаних компонентів особистісної агентності.

Когнітивний компонент пов'язаний із системою переконань особистості щодо можливості контролю над життєвими подіями та власної спроможності впливати на їх перебіг. До нього належать інтернальний локус контролю, особливості атрибуції причин подій, а також уявлення про власну ефективність у досягненні цілей. Саме цей компонент визначає те, як людина інтерпретує життєві труднощі та оцінює власні можливості їх подолання.

Мотиваційно-вольовий компонент відображає здатність особистості ініціювати діяльність, формувати життєві цілі та підтримувати активність у процесі їх досягнення. Він включає такі характеристики, як самоефективність, проактивність, наполегливість і готовність долати перешкоди. Цей компонент забезпечує внутрішню енергію та спрямованість поведінки, що дозволяє особистості переходити від намірів до реальних дій.

Ціннісно-відповідальний компонент характеризує здатність особистості усвідомлювати власні цінності, приймати рішення відповідно до них та брати відповідальність за наслідки своїх дій. Він визначає смислову спрямованість активності та забезпечує внутрішню узгодженість поведінки з особистісними життєвими орієнтирами.

Поведінково-діяльнісний компонент відображає практичну реалізацію агентності в конкретних формах активності. До нього належать використання конструктивних копінг-стратегій, здатність до соціальної взаємодії, планування та послідовна реалізація життєвих рішень. Саме через поведінкову активність особистісна агентність набуває реального вираження та проявляється в здатності людини активно впливати на власну життєву ситуацію.

У контексті переживання складних життєвих ситуацій, зокрема вимушеної міграції, особистісна агентність набуває особливого значення, оскільки сприяє відновленню відчуття контролю над життєвими обставинами, активізації внутрішніх ресурсів та формуванню конструктивних стратегій адаптації. Здатність особистості усвідомлювати власний вплив на життєві події, приймати відповідальність за власні рішення та підтримувати активну позицію у взаємодії з соціальним середовищем виступає важливою передумовою успішної соціально-психологічної адаптації та побудови нових життєвих перспектив.

Розвиток особистісної агентності вимушених переселенців відбувається через низку взаємопов'язаних психологічних механізмів, що забезпечують поступове відновлення активної суб'єктної позиції в умовах зміненого життєвого середовища. Переживання вимушеної міграції часто супроводжується порушенням відчуття контролю над життєвими подіями, зниженням упевненості у власних можливостях та переживанням невизначеності щодо майбутнього. У зв'язку з цим формування агентної позиції потребує актуалізації внутрішніх ресурсів особистості, які дозволяють перейти від стану пасивного переживання складних обставин до активного їх подолання.

Одним із ключових механізмів розвитку особистісної агентності є відновлення відчуття контролю над життєвими подіями. Усвідомлення того, що навіть у складних умовах людина зберігає здатність впливати на окремі аспекти власного життя, сприяє формуванню інтернальних атрибутів та активізує готовність до самостійних дій. Такий процес супроводжується переосмисленням життєвої ситуації, формуванням реалістичних уявлень про можливості впливу на обставини та поступовим відновленням впевненості у власній спроможності діяти.

Важливим механізмом виступає також формування самоефективності, що проявляється у зростанні віри у власні здібності успішно справлятися з новими життєвими завданнями. Позитивний досвід подолання труднощів, навіть невеликих, сприяє зміцненню впевненості у власних можливостях та стимулює подальшу активність. У результаті людина починає сприймати себе як здатну впливати на життєву ситуацію, що посилює її готовність до прийняття рішень і реалізації власних намірів.

Ще одним важливим механізмом є актуалізація особистісної відповідальності, яка передбачає усвідомлення власної ролі у формуванні подальшої життєвої перспективи. Прийняття відповідальності за власні рішення та дії сприяє формуванню більш активної життєвої позиції, оскільки людина починає розглядати себе не лише як об'єкт обставин, а як суб'єкт, котрий здатний визначати напрям власного розвитку.

Не менш значущим механізмом виступає включення особистості в соціальну взаємодію та нові соціальні практики. Підтримка соціального оточення, участь у спільній діяльності та формування нових соціальних зв'язків сприяють відновленню відчуття належності й створюють умови для реалізації активної поведінки. У процесі такої взаємодії людина отримує можливість перевіряти власні можливості в реальних життєвих ситуаціях, що поступово зміцнює її агентну позицію.

Таким чином, розвиток особистісної агентності вимушених переселенців забезпечується сукупністю психологічних механізмів, серед яких ключову роль відіграють відновлення відчуття контролю, формування самоефективності, актуалізація відповідальності та активна соціальна взаємодія. Їх взаємодія сприяє переходу від переживання безсилля й дезорганізації до формування активної життєвої позиції, що є важливою передумовою успішної соціально-психологічної адаптації в нових умовах життя.

*Ю. Бочарова*

**ПОДОЛАННЯ ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ ЯК УМОВА ВІДНОВЛЕННЯ  
ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ТА УСПІШНОЇ АКУЛЬТУРАЦІЇ  
ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ**

*Yu. Bocharova*

**OVERCOMING GUILT AS A CONDITION  
FOR RESTORING PSYCHOLOGICAL WELL-BEING  
AND SUCCESSFUL ACCULTURATION OF FORCED MIGRANTS**

Відомо багато причин міграції, проте саме для українців, які опинилися в зоні розв'язаних російською стороною бойових дій, міграція стала вимушеною. Проте, втікаючи від конфлікту, вимушені переселенці зіткнулися з рядом інших небезпек і викликів. У цьому контексті слід відзначити важливість внутрішніх деструктивних чинників, а також акультурацію та соціальну адаптацію в новому середовищі.

Під акультурацією, згідно з визначенням Дж. Беррі, ми розуміємо процес психологічних та соціокультурних змін, що виникають у вимушених переселенців унаслідок взаємодії з культурою країни, яка приймає. При аналізі виявилось, що одним із найсуттєвіших особистісних бар'єрів, який руйнує психічне благополуччя та блокує інтеграцію українських мігрантів, є почуття провини, зокрема екзистенційна провина й «провина вцілілого». У межах теоретико-методологічної бази дослідження застосовані концепція психологічного благополуччя К. Ріфф та двовимірна модель акультурації Дж. Беррі, синтез яких дозволяє розглядати подолання провини як ключову умову для відновлення ментального здоров'я мігрантів та поліпшення їхнього психічного благополуччя.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі подолання почуття провини для відновлення психічного благополуччя вимушених переселенців у новому соціокультурному середовищі.

Результати теоретичного аналізу проблеми засвідчили, що психічне благополуччя особистості включає самоприйняття, наявність життєвих цілей, автономію та позитивні стосунки з оточенням. У ситуації вимушеної міграції ці компоненти зазнають руйнівного впливу через різкий контраст між власною відносною безпекою та травматичним досвідом співвітчизників. Доведено, що провина діє як механізм «самопокарання», який безпосередньо впливає на акультураційні процеси: блокування стратегії «інтеграція», стимулювання стратегій «сепарація» й «маргіналізація».

Основна проблема при блокуванні стратегії «інтеграція» — це почуття провини. Саме воно формує когнітивну установку «я не маю права на щасливе життя, поки інші страждають», як наслідок постає «синдром відкладеного життя», зупинки особистісного розвитку та втрати сенсожиттєвого компонента благополуччя.

Через стимулювання стратегій «сепарація» та «маргіналізація» відбуваються спроби гіперкомпенсувати провину, унаслідок чого мігранти штучно ізолюють себе від суспільства, яке приймає, або втрачають зв'язок з обома культурами, що провокує соціальну ізоляцію та депресивні стани.

Для відновлення психічного благополуччя необхідно трансформувати деструктивну провину в конструктивну відповідальність. У цьому нам допоможуть наступні механізми: когнітивна трансформація, емоційна саморегуляція та соціально-поведінкова корекція.

Суть когнітивної трансформації полягає в усвідомленні власної безпеки як ресурсу для допомоги іншим та відмова від «синдрому відкладеного життя». В емоційній саморегуляції головним є розвиток самочуйності (self-compassion), зняття стигми щодо «провини вцілілого» та відновлення самоприйняття. У соціально-поведінковій корекції відбувається стимулювання мотивації до інтеграції та встановлення нових соціальних зв'язків. Таким чином, почуття провини постає критичним внутрішнім бар'єром, який не лише деформує процес акультурації, а й стає фундаментальною перепорою для відновлення психічного здоров'я вимушених переселенців. Дослідження підтверджує, що «провина вцілілого» та екзистенційна провина виступають механізмами підсвідомого «самопокарання», які блокують найбільш адаптивну стратегію «інтеграція» й провокують вибір деструктивних шляхів сепарації або маргіналізації.

Для успішного подолання цих бар'єрів та відновлення психологічного благополуччя, за моделлю К. Ріфф, необхідна комплексна корекційна робота, що включає: когнітивну трансформацію, розвиток самочуйності (self-compassion), соціальну активізацію. Отже, подолання почуття провини є обов'язковою передумовою для переходу від стратегії «виживання» до стратегії повноцінного життя в новому соціокультурному середовищі.

*I. Вінокурова*

### **НАРАТИВНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЕВОГО ДОСВІДУ ЯК МЕХАНІЗМ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ**

*I. Vinokurova*

### **NARRATIVE RECONSTRUCTION OF LIFE EXPERIENCE AS A MECHANISM FOR SOCIO-PSYCHOLOGICAL ADAPTATION**

У сучасному науковому дискурсі проблема соціально-психологічної адаптації особистості набуває особливої актуальності у зв'язку зі зростанням кількості життєвих подій, що супроводжуються різкими змінами соціального середовища, порушенням звичних життєвих структур та необхідністю переосмислення власного досвіду. Подібні ситуації часто призводять до дезорганізації життєвої історії особистості, втрати відчуття цілісності життєвого шляху та труднощів інтеграції пережитих подій у загальну систему уявлень про себе і світ. У таких умовах адаптація передбачає не лише зовнішнє пристосування до нових обставин, а й внутрішню перебудову смислових структур, через які людина інтерпретує власний життєвий досвід. У цьому контексті особливого значення набуває процес нарративної реконструкції життєвого досвіду, що передбачає переосмислення подій, їх включення в цілісну автобіографічну структуру та формування нової інтерпретації життєвого шляху.

У сучасній психології нарративна реконструкція досвіду розглядається як один із ключових процесів осмислення життєвого шляху та формування цілісної ідентичності. У межах нарративного підходу життєвий досвід людини інтерпретується не як сукупність ізольованих подій, а як упорядкована система історій, через які особистість надає значення пережитому та інтегрує його у власну біографію. Саме через нарратив людина встановлює зв'язки між минулим, теперішнім і майбутнім, формуючи відчуття безперервності й цілісності власного «Я».

Одним із засновників сучасної наративної психології вважають Д. МакАдамса, який розглядав наративну ідентичність як внутрішню автобіографічну історію, що забезпечує смислову організацію життєвого досвіду. У цій історії події життя структуруються в послідовність, наділяються причинно-наслідковими зв'язками та включаються до ширшого контексту життєвого розвитку. Завдяки цьому особистість отримує можливість інтерпретувати власний досвід як частину єдиного життєвого шляху, а не як випадкову сукупність подій.

Важливий внесок у розуміння наративної реконструкції досвіду зроблено в межах підходів, що акцентують на смислотворчих процесах. У цих концепціях життєві події розглядаються як такі, що набувають психологічного значення через їх інтерпретацію та включення в систему особистісних смислів. Кризові або травматичні події можуть порушувати цю систему, створюючи т. зв. «біографічні розриви», що дезорганізують життєву історію. У таких випадках наративна реконструкція виступає процесом переосмислення досвіду, у межах якого подія отримує нову інтерпретацію та інтегрується в життєвий наратив.

З позицій конструктивістського підходу наративна реконструкція розглядається як активний процес конструювання значень. Особистість не лише відтворює пережиті події, а й інтерпретує їх відповідно до власних цінностей, переконань та життєвих орієнтирів. Через цей процес формується нове бачення себе, власних можливостей і життєвої перспективи. Таким чином, реконструкція досвіду сприяє відновленню внутрішньої узгодженості життєвої історії та формуванню більш цілісної ідентичності.

У межах сучасних досліджень також підкреслюється роль автобіографічної пам'яті у формуванні наративної структури досвіду. Автобіографічні спогади виступають матеріалом для побудови життєвої історії, а їх інтерпретація та переосмислення створюють основу для реконструкції життєвого наративу. Завдяки цьому процесу особистість може інтегрувати суперечливі або складні події, пов'язати їх із ширшими життєвими цілями та сформувати узгоджене уявлення про власний життєвий шлях.

Таким чином, у різних теоретичних підходах наративна реконструкція досвіду розглядається як процес смислової інтеграції життєвих подій, що забезпечує формування цілісної життєвої історії та підтримує стабільність ідентичності. Саме через реконструкцію наративу особистість отримує можливість осмислювати складні життєві події, інтегрувати їх у власний життєвий шлях і формувати нові смислові перспективи розвитку.

Наративна реконструкція життєвого досвіду як механізм соціально-психологічної адаптації пов'язана з процесом активного переосмислення пережитих подій та їх інтеграції в цілісну структуру життєвої історії. У ситуаціях значних життєвих змін або кризових подій звичні уявлення людини про себе, власне минуле та майбутнє можуть зазнавати дезорганізації, що ускладнює процес адаптації. У таких умовах особистість потребує відновлення смислової узгодженості життєвого досвіду, що стає можливим через реконструкцію життєвого наративу.

Наративна реконструкція передбачає не лише відтворення подій минулого, а їх реінтерпретацію у світлі нових життєвих обставин та досвіду. У процесі такої реконструкції особистість встановлює причинно-наслідкові зв'язки між подіями, визначає їх місце в загальному життєвому шляху та формує більш узгоджену інтерпретацію власного розвитку. Завдяки цьому життєвий досвід перестає

сприйматися як фрагментарний або суперечливий і набуває цілісної структури, що сприяє стабілізації внутрішнього світу особистості.

Функціонування наративної реконструкції як механізму соціально-психологічної адаптації проявляється через кілька взаємопов'язаних процесів. Насамперед вона забезпечує когнітивну інтеграцію життєвих подій, що полягає у впорядкуванні досвіду та включенні окремих подій у послідовну структуру життєвої історії. Така інтеграція зменшує фрагментарність сприйняття власного минулого та сприяє формуванню узгодженої картини життєвого шляху. У результаті цього життєвий досвід набуває більшої структурованості та стає зрозумілішим для самої особистості.

Важливим аспектом цього процесу є смислова інтерпретація досвіду. У межах наративної реконструкції людина надає подіям певного значення, співвідносить їх із власними цінностями та життєвими орієнтирами, що дозволяє включити навіть складні або суперечливі переживання в систему особистісних смислів. Завдяки цьому події, які раніше сприймалися як дезорганізуючі або такі, що порушують життєву цілісність, поступово інтегруються в життєву історію та набувають нового психологічного значення. Такий процес сприяє відновленню внутрішньої узгодженості між пережитим досвідом і образом власного «Я».

Крім того, наративна реконструкція сприяє відновленню суб'єктної позиції особистості. У процесі осмислення життєвого досвіду людина починає сприймати себе не лише як пасивного учасника подій, а як активного автора власної життєвої історії. Формування такої агентної позиції підсилює відчуття контролю над життєвими обставинами та сприяє більш ефективному подоланню труднощів адаптації. Це, своєю чергою, підвищує впевненість у власних можливостях впливати на подальший перебіг життєвих подій.

Важливим результатом наративної реконструкції є також формування нової життєвої перспективи. Інтеграція минулого досвіду дозволяє особистості переосмислити власні життєві цілі, окреслити можливі напрями подальшого розвитку та сформувати більш узгоджене бачення майбутнього. Завдяки цьому відновлюється відчуття безперервності життєвого шляху, що є важливою умовою психологічної стабільності та соціально-психологічної адаптації. У такому контексті майбутнє починає сприйматися як відкрита перспектива особистісного розвитку, а не як джерело невизначеності чи загрози.

Отже, наративна реконструкція життєвого досвіду виступає важливим психологічним механізмом, який забезпечує інтеграцію пережитих подій, відновлення смислової цілісності життєвої історії та формування суб'єктної позиції особистості. Через ці процеси вона сприяє більш ефективній соціально-психологічній адаптації, дозволяючи людині узгодити власний внутрішній досвід із новими життєвими умовами та сформувати узгоджену систему життєвих смислів.

*О. Гасанов*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ**

*О. Hasanov*

### **PSYCHOLOGICAL FEATURES OF FOREIGN STUDENTS IN ONLINE LEARNING**

Сьогодні, коли Україна знаходиться в стані повномасштабного збройного конфлікту, особливо важливим є навчання іноземних студентів, оскільки вони в змозі репрезентувати державу світовій спільноті, роз'яснити історичний та культурний контекст подій, які відбуваються в країні, що сприятиме розвитку міжнародних відносин. Саме тому актуальним є питання забезпечення психологічної комфортності іноземних студентів в умовах онлайн-навчання.

Специфічними особливостями онлайн-навчання є великий обсяг індивідуальної роботи студентів, дотримання тайм-менеджменту та самоменеджменту, що пов'язані з навчальною діяльністю й плануванням навчальної активності, вмотивованість, здатність перемикатися між різними навчальними завданнями, спілкування з викладачем та іншими студентами тощо. Психологічні особливості онлайн-навчання іноземних студентів відрізняються поєднанням загальних проблем, властивих дистанційному навчання, з викликами, пов'язаними з культурною та соціальною ізоляцією, мовними бар'єрами та необхідністю високої самоорганізації студентів. Розглянемо ці чинники більш детально.

Говорячи про соціальну та культурну ізоляцію, ми маємо на увазі не ізоляцію іноземця від рідного для нього соціуму, а те, що іноземний студент, який зараз навчається онлайн, позбавлений повноцінного очного спілкування як з українськими викладачами, так і зі своїми одногрупниками. Це посилює в нього почуття самотності, ускладнює процес соціокультурної адаптації та може призвести до соціального відчуження. Причинами цього є відсутність неформального спілкування та соціальної інтеграції, обмеження соціальних контактів у навчальному середовищі.

Навчаючись офлайн, іноземні студенти здебільшого не мають складнощів із налагодженням міжкультурних зв'язків, природно вибираючи українську культуру через спостереження за поведінкою її носіїв. Онлайн-навчання робить цей процес неможливим, що ускладнює для іноземних студентів сприйняття соціокультурних орієнтирів країни навчання. Онлайн-формат позбавляє студентів спонтанного, неформального спілкування: розмов з одногрупниками, спільних обідів, участі в студентських спільнотах та внутрішньо університетських заходах, адже саме ці взаємодії сприяють налагодженню соціальних зв'язків та формуванню почуття приналежності до студентської спільноти.

Звісно, навчання в онлайн-форматі має низку позитивних моментів. Це й нівелювання культурних особливостей іноземних студентів, і подолання географічних бар'єрів. Але все ж таки безальтернативність варіантів навчання створює відчутний дискомфорт і може призвести до зниження ефективності та відсутності задоволення результатами навчання. Саме тому для викладачів, які працюють з іноземними студентами в дистанційному форматі, необхідними вміннями є визначення та вирішення як технічної, так і психолого-педагогічної проблематики.

Навчання іноземних студентів в онлайн-форматі часто є формальним та обмежується лише рамками навчального процесу. Відеозв'язок у процесі заняття не надає повного ефекту присутності та можливості зчитувати невербальні знаки. Негативну роль у психологічних особливостях онлайн-навчання іноземців відіграє виникнення мовного бар'єру в умовах відсутності прямого, невербального контакту з викладачем, що виражається в появі в студентів відчуття тривожності та сором'язливості при необхідності поставити запитання або взяти участь в онлайн-дискусії.

Мовні та мовленнєві труднощі, що можуть бути нівельовані під час невербального спілкування в процесі офлайн-навчання, в онлайн-навчанні стають більш вираженими, і це посилює небажання студента бути ініціатором контакту. Соціальна та культурна ізоляція такого виду може призвести до появи в іноземного студента відчуття самотності, тривоги, депресії та певного відчуження. Найбільш частими результатами стають зниження мотивації та академічної успішності, причиною чого є відсутність соціальних стимулів і недостатня залученість до освітнього процесу. Іноземним студентам набагато складніше підтримувати навчальну дисципліну без звичної для них академічної атмосфери та зовнішнього контролю викладачів. Навчання іноземного студента в онлайн-форматі вимагає від нього високого рівня самоорганізації, уміння самостійно планувати свій час і підтримувати мотивацію до навчання.

Уважаємо доречним надати декілька рекомендацій, спрямованих на зменшення дискомфорту для іноземних студентів у процесі занять та посилення їхнього ефекту.

1. Правильне застосування викладачем інструментів візуалізації (наприклад, вебкамер), що дозволяє налагодити контакт зі студентами. Наприклад, присутність студента в зоні видимості на кожному етапі, зокрема на етапі самостійного виконання завдань, створює ефект заняття в аудиторії.
2. Застосування технічних засобів, що дозволяють максимально наочно відображати інформацію, наприклад, навчальних фільмів, роликів та презентацій з обов'язковими поясненнями й коментарями викладача.
3. Акцент на вербальних засобах комунікації, які дозволяють підвищити рівень сприйняття іноземними студентами інформації, що транслюється. Мова викладача завжди повинна бути інтонаційно різноманітною, чіткою.
4. Можливість використання зворотного зв'язку в разі виникнення технічних проблем на електронній освітній платформі, що використовується університетом.
5. Максимальне використання завдань, які передбачають спільну роботу та спрямовані на відпрацювання комунікативних навичок.
6. Урахування викладачем нюансів дистанційного формату, продуманий підхід до визначення часу, що відводиться на виконання завдань.

Мінімізувати розглянуті нами проблемні питання може також кваліфікований психолого-педагогічний супровід іноземних студентів, що включає, наприклад, організацію онлайн-заходів з метою неформального спілкування студентів (віртуальні зустрічі, тематичні чати), створення системи тьюторства за участі старших студентів, залучення іноземних студентів до спільних проектних завдань з українськими студентами з метою стимулювання міжкультурної взаємодії.

*Т. Копил*

## **ОСОБИСТІСНІ РЕСУРСИ АДАПТАЦІЇ ДО ХРОНІЧНОГО СОМАТИЧНОГО ЗАХВОРЮВАННЯ**

*Т. Копул*

### **PERSONAL RESOURCES OF ADAPTATION TO CHRONIC SOMATIC ILLNESS**

Хронічні соматичні захворювання становлять одну з найпоширеніших медико-соціальних проблем сучасності, оскільки вони супроводжуються тривалими обмеженнями у фізичному функціонуванні, необхідністю постійного лікування та суттєвими змінами в способі життя. Поряд із медичними аспектами перебігу хвороби важливого значення набувають психологічні чинники, які визначають характер переживання діагнозу, ставлення до лікування, здатність особистості підтримувати активну життєву позицію. У цьому контексті особливої уваги потребує проблема психологічної адаптації до хронічного захворювання, що передбачає інтеграцію досвіду хвороби в життєву картину людини та формування ефективних стратегій взаємодії з обмеженнями, зумовленими станом здоров'я.

У сучасній психології здоров'я адаптація до хронічного соматичного захворювання розглядається як складний багатовимірний процес психологічної перебудови особистості, що відбувається у відповідь на тривалу зміну життєвих умов, спричинену станом здоров'я. На відміну від короточасних хвороб, хронічні захворювання мають тривалий або довічний характер, що зумовлює необхідність постійної взаємодії людини з обмеженнями, лікувальними процедурами, змінами в повсякденному житті та соціальних ролях. У зв'язку з цим адаптація до хронічного захворювання передбачає не лише пристосування до фізичних симптомів, а й глибшу психологічну трансформацію системи уявлень про власне тіло, життєві можливості, майбутнє та особистісну ідентичність.

У наукових підходах адаптація до хронічного захворювання розуміється як динамічний процес, що включає когнітивну, емоційну, мотиваційну та поведінкову перебудову особистості. На когнітивному рівні важливу роль відіграє формування адекватного уявлення про характер захворювання, його перебіг та можливості контролю симптомів. Людина поступово переосмислює власний стан здоров'я, інтегрує інформацію про хворобу в систему життєвих уявлень та виробляє індивідуальні стратегії взаємодії з новими обставинами. На емоційному рівні адаптація передбачає регуляцію переживань, пов'язаних із діагнозом, подолання тривоги, страху або відчуття втрати контролю над власним життям. Важливим аспектом є також прийняття хвороби як частини життєвого досвіду, що сприяє зниженню внутрішнього конфлікту та формуванню більш стабільного емоційного стану.

У контексті сучасної психології здоров'я значна увага приділяється феномену управління хронічним захворюванням, який розглядається як один із ключових проявів успішної адаптації до хвороби. Управління захворюванням відображає активну позицію людини у взаємодії з власним станом здоров'я і включає здатність контролювати симптоми, організовувати лікувальний режим, дотримувати медичних рекомендацій, а також інтегрувати вимоги лікування в повсякденне життя. У цьому контексті пацієнт виступає не лише пасивним об'єктом медичного впливу, а й активним суб'єктом регуляції власного здоров'я, який бере участь у прийнятті рішень щодо лікування та підтримання якості життя.

Важливим аспектом адаптації до хронічного захворювання є також феномен комплайенсу, який відображає ступінь дотримання пацієнтом рекомендацій лікаря щодо лікування, прийому медикаментів, режиму фізичної активності та інших аспектів терапії. У психологічному вимірі комплайенс пов'язаний із рівнем довіри до медичних фахівців, особливостями мотивації до лікування, уявленнями про ефективність терапії та загальною відповідальністю за власне здоров'я. Низький рівень комплайенсу може призводити до погіршення перебігу захворювання, зниження ефективності лікування та зростання ризику ускладнень. Водночас високий рівень комплайенсу свідчить про сформовану готовність особистості активно співпрацювати з медичною системою та брати участь у процесі підтримання власного здоров'я.

У сучасних дослідженнях комплайенс дедалі частіше розглядається не лише як механічне дотримання рекомендацій, а як складова ширшого процесу самоменеджменту захворювання, що передбачає усвідомлену участь людини в контролі власного стану. Такий підхід підкреслює важливість розвитку особистісної активності, відповідальності та здатності до саморегуляції в процесі лікування. У цьому контексті управління хронічним захворюванням виступає інтегративним показником адаптації, оскільки поєднує когнітивні, мотиваційні та поведінкові аспекти взаємодії особистості з хворобою.

Таким чином, адаптація до хронічного соматичного захворювання може розглядатися як складний процес психологічної регуляції, що включає прийняття хвороби, формування ефективних стратегій взаємодії з її проявами та активне управління власним станом здоров'я. У цьому процесі ключову роль відіграють особистісні ресурси, які забезпечують здатність людини зберігати психологічну рівновагу, підтримувати мотивацію до лікування та організовувати повсякденне життя з урахуванням вимог захворювання. Саме ефективність управління хворобою, рівень комплайенсу можуть виступати важливими індикаторами психологічної адаптації до хронічного соматичного захворювання.

Одним із ключових факторів успішної адаптації виступають особистісні ресурси, які забезпечують можливість збереження психологічної рівноваги, підтримання мотивації до лікування та конструктивного подолання труднощів, пов'язаних із хронічним захворюванням. Особистісні ресурси адаптації можна розглядати як систему психологічних властивостей і внутрішніх можливостей особистості, що забезпечують здатність ефективно долати труднощі, пов'язані з перебігом хронічного захворювання. У структурі таких ресурсів доцільно виокремити кілька взаємопов'язаних компонентів.

Когнітивні ресурси пов'язані з особливостями сприйняття та інтерпретації хвороби, зокрема з реалістичним розумінням її перебігу, вірою у власну здатність впливати на стан здоров'я та сформованістю установок на активну участь у процесі лікування. Важливим аспектом є також здатність до гнучкого мислення й переосмислення життєвих обставин, що дозволяє людині зменшувати катастрофізацію та підтримувати конструктивні очікування щодо майбутнього.

Емоційні ресурси відображають здатність особистості регулювати власні переживання, пов'язані з хворобою, долати тривогу, страх або почуття безпорадності. Вони включають емоційну стабільність, здатність до прийняття власного стану та підтримання внутрішньої рівноваги навіть у ситуації тривалого лікування.

Смислові ресурси пов'язані зі збереженням життєвих цінностей і смислів, які надають досвід хвороби певного особистісного значення. Завдяки смисловій регуляції людина здатна інтегрувати захворювання у власну життєву історію, зберігати відчуття перспективи та підтримувати мотивацію до активного життя.

Поведінкові ресурси проявляються в здатності організовувати повсякденну діяльність відповідно до вимог лікування, дотримувати рекомендацій фахівців, контролювати симптоми та використовувати ефективні стратегії самопомоги. Важливим показником адаптації в цьому контексті виступає ефективність управління захворюванням, що відображає активну позицію особистості у взаємодії з хворобою.

Взаємодія зазначених ресурсів має системний характер, оскільки вони утворюють цілісну психологічну основу адаптації до хронічного захворювання. Когнітивні уявлення про хворобу впливають на емоційне переживання власного стану та визначають характер смислової інтерпретації досвіду захворювання. У свою чергу, емоційна стабільність і прийняття хвороби сприяють формуванню конструктивних життєвих смислів та підтримують мотивацію до активної участі в процесі лікування. Смислова регуляція забезпечує збереження життєвої перспективи та спрямовує поведінку особистості на використання адаптивних стратегій подолання. У результаті взаємодії когнітивних, емоційних і смислових ресурсів формуються поведінкові прояви адаптації, що виражаються у відповідальному ставленні до лікування, дотриманні медичних рекомендацій та ефективному управлінні хронічним захворюванням.

*О. Заречна*

### **СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ПЕРЕЖИВАННЯ БАТЬКІВСТВА В УМОВАХ ІНВАЛІДНОСТІ ДИТИНИ**

*О. Zariechna*

### **WORLDVIEW ASPECTS OF EXPERIENCING PARENTHOOD IN THE CONTEXT OF A CHILD'S DISABILITY**

Проблема психологічного благополуччя батьків, які виховують дітей з інвалідністю, набуває особливої актуальності в сучасних соціальних умовах. Народження або встановлення інвалідності дитини часто стає подією, що змінює життєві очікування, структуру повсякденного життя та уявлення про майбутнє, створюючи умови для тривалого психологічного напруження. Батьки в такій ситуації стикаються з необхідністю постійної адаптації до нових вимог, відповідальності та невизначеності, що нерідко супроводжується переживанням хронічного стресу.

У психологічних дослідженнях значна увага приділяється вивченню стресу, копінг-стратегій та ресурсів адаптації батьків дітей з інвалідністю. Проте світоглядні аспекти переживання батьківства в таких умовах залишаються недостатньо систематизованими. Водночас саме світоглядна система виступає одним із ключових регуляторів ставлення до життєвих труднощів, оскільки вона визначає смислові рамки інтерпретації подій, формує життєві орієнтири та впливає на здатність особистості підтримувати психологічну цілісність у ситуації тривалого стресу. У зв'язку з цим дослідження світоглядних аспектів переживання батьківства в умовах інвалідності дитини є важливим як з теоретичної, так і з практичної точки зору, оскільки сприяє глибшому розумінню внутрішніх механізмів адаптації батьків

і створює підґрунтя для розроблення ефективних програм психологічної підтримки сімей.

Переживання батьківства в психології розглядається як багатовимірний феномен, що включає емоційне ставлення до дитини, прийняття батьківської ролі, формування батьківської ідентичності та щоденну регуляцію взаємодії з дитиною. Воно поєднує особистісний, сімейно-реляційний і соціокультурний рівні: з одного боку, батьківство виступає джерелом смислу, близькості та розвитку, з іншого — потребує значних ресурсів саморегуляції, відповідальності й витримування невизначеності. У цьому сенсі переживання батьківства формується не лише через зовнішні умови, а й через суб'єктивні інтерпретації подій, систему очікувань щодо дитини та уявлення про «нормативний» життєвий сценарій родини.

В умовах інвалідності дитини феномен батьківства набуває специфічного психологічного змісту, оскільки пов'язаний із тривалою кризовою ситуацією, що може мати хронічний характер. Центральною особливістю є те, що стрес не є короткотривалою подією, а включає повторювані виклики: медичні та реабілітаційні процедури, необхідність довготривалого догляду, організаційні труднощі, соціальні бар'єри, а також невизначеність прогнозу розвитку дитини. Це створює умови для накопичення хронічного напруження та ризику виснаження, коли адаптація потребує не одноразового «присотсування», а постійної перебудови повсякденного життя.

У теоретичних підходах до розуміння батьківського досвіду в таких умовах важливе місце займає уявлення про кризу очікувань і перегляд життєвого сценарію. Інвалідність дитини нерідко руйнує попередні уявлення про «нормальність» розвитку, провокує переживання втрати (образу очікуваної дитини, прогнозованого майбутнього, звичних ролей), що може супроводжуватися складною емоційною динамікою — від шоку й заперечення до поступового прийняття. Водночас ця динаміка не є лінійною: повторні загострення, соціальні труднощі або порівняння з нормативними стандартами можуть відновлювати гострі переживання й підтримувати відчуття вразливості.

Окремою теоретично значущою площиною є трансформація батьківської ідентичності. Батьківство в умовах інвалідності часто змінює структуру «Я-образу»: посилюється роль відповідальності й турботи, виникає потреба поєднувати батьківські, професійні та «адвокаційні» функції (захист прав дитини, взаємодія з інституціями, пошук ресурсів). Ця розширена рольова модель може ставати як джерелом виснаження, так і основою суб'єктності, коли батьки відчувають вплив на якість життя дитини та здатність керувати ситуацією.

З позиції ресурсного підходу переживання батьківства розглядається через баланс втрат і надбавь ресурсів. Хронічний стрес підтримується тривалою витратою часу, енергії, фінансових і соціальних ресурсів, а також обмеженням можливостей відновлення. Водночас наявність підтримки (партнерської, сімейної, професійної, спільнотної), а також внутрішніх ресурсів саморегуляції й смислової визначеності може зменшувати інтенсивність дистресу та підвищувати резильєнтність сім'ї.

У межах когнітивно-оцінювальної логіки ключовим стає питання інтерпретації ситуації: які значення надаються інвалідності дитини, наскільки подія сприймається як неконтрольована або керована, чи є вона тотальною загрозою або складним, але інтегровуваним життєвим завданням. Саме когнітивні оцінки впливають на емоційні реакції, вибір копінг-стратегій і готовність звертатися по допомогу.

У цьому контексті важливими є не лише стратегії подолання (проблемно-орієнтовані чи емоційно-орієнтовані), а й здатність до переоцінки досвіду, прийняття та підтримання психологічної дистанції від руйнівних автоматичних думок.

Смисложиттєвий підхід підкреслює, що адаптація батьків до інвалідності дитини залежить від здатності інтегрувати цей досвід у систему життєвих смислів і цінностей. У разі успішної смислової інтеграції батьківство може переживатися як джерело нової життєвої місії, поглиблення близькості, переоцінки пріоритетів і зростання психологічної зрілості. Водночас дефіцит смислової перспективи, знецінення майбутнього або фіксація на втраті можуть підтримувати хронічний дистрес і відчуття безвиході.

Світоглядні аспекти переживання батьківства в умовах інвалідності дитини пов'язані з тим, що ця життєва ситуація потребує не лише поведінкової чи емоційної адаптації, а й глибокого переосмислення життєвих уявлень, очікувань і цінностей. Інвалідність дитини нерідко змінює усталені уявлення батьків про життєвий шлях родини, перспективи розвитку дитини та власну батьківську роль. У таких умовах переживання батьківства значною мірою визначається тим, як саме батьки інтерпретують подію інвалідності, які смисли надають цій ситуації та яким чином інтегрують її у власну життєву історію. Світогляд виступає своєрідною системою координат, у межах якої відбувається оцінка життєвих подій, визначення їх значущості та формування ставлення до них.

Важливим світоглядним виміром переживання батьківства є система базових переконань про світ і життєву справедливість, які визначають спосіб пояснення складних подій. Інтерпретація інвалідності дитини як виключно руйнівної події може посилювати почуття беспорядності та сприяти формуванню стійкого дистресу, тоді як більш гнучкі інтерпретації, що допускають можливість смислового переосмислення досвіду, створюють передумови для психологічної адаптації. У цьому контексті важливу роль відіграє світоглядна пластичність — здатність переглядати попередні очікування, приймати зміну життєвих обставин і формувати нові смислові орієнтири.

Іншим значущим аспектом є ціннісно-смілова організація особистості, яка визначає ставлення батьків до власної ролі та до життєвих труднощів. Усвідомлення батьківства як важливої життєвої місії, орієнтація на турботу, підтримку та розвиток дитини можуть виступати внутрішнім ресурсом, що допомагає витримувати тривале напруження та зберігати відчуття життєвої значущості. Смілова інтеграція складного досвіду дозволяє включити ситуацію інвалідності в ширший життєвий контекст, що сприяє зниженню інтенсивності негативних переживань і підтримує психологічну цілісність особистості.

Світоглядні чинники відіграють також регуляторну роль у процесі подолання хронічного стресу. Вони впливають на характер когнітивної оцінки ситуації, визначають рівень прийняття життєвих обставин, сприяють формуванню адаптивних стратегій подолання та підтримують здатність особистості зберігати відчуття контролю над власним життям.

Таким чином, світоглядна система виступає важливим психологічним ресурсом, який опосередковує переживання батьківства в умовах інвалідності дитини та визначає можливості конструктивної адаптації до складної життєвої ситуації.

*Т. Захарова*

**РЕСУРСНО-ОРІЄНТОВАНА ПСИХОЛОГІЧНА ПІДТРИМКА АКУЛЬТУРАЦІЇ  
ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ**

*T. Zakharova*

**RESOURCE-ORIENTED PSYCHOLOGICAL SUPPORT  
OF THE ACCULTURATION OF FORCIBLY DISPLACED PERSONS**

Переміщення до іншої країни супроводжується не лише зміною соціального середовища, мовного простору та культурних норм, але й порушенням звичних життєвих сценаріїв, втратою соціальних зв'язків і трансформацією особистісної ідентичності. У таких умовах акультурація виступає складним психологічним процесом, що охоплює перебудову способів взаємодії з новим соціокультурним контекстом та потребує мобілізації внутрішніх ресурсів особистості.

Успішність акультурації залежить не лише від зовнішніх умов суспільства, яке приймає, а й від здатності особистості інтегрувати новий досвід без втрати внутрішньої цілісності. Водночас вимушений характер міграції часто супроводжується підвищенням рівнем стресу, невизначеності та почуттям втрати контролю, що посилює ризик дезадаптації, емоційного виснаження й соціальної ізоляції. У таких обставинах традиційні підходи, зосереджені переважно на зниженні симптоматики, виявляються недостатніми.

Ресурсно-орієнтована парадигма дозволяє змістити акцент із дефіцитарної моделі на потенціал особистості до відновлення та розвитку. У центрі уваги перебувають внутрішні й зовнішні ресурси — самоефективність, життєстійкість, соціальна підтримка, смислова регуляція, довіра та здатність до конструктивної взаємодії. Саме ці ресурси забезпечують формування адаптивних стратегій акультурації, сприяють збереженню психологічної стабільності та підвищують суб'єктивне відчуття благополуччя в умовах міжкультурної взаємодії.

Попри значну кількість досліджень, присвячених акультураційному процесу, проблема системної психологічної підтримки вимушених переселенців у ресурсній логіці залишається недостатньо розробленою. Особливої уваги потребує створення цілісної програми, яка б інтегрувала розвиток особистісних ресурсів із процесом входження в нову культурну реальність та сприяла не лише адаптації, а й збереженню психічного благополуччя. Отже, розроблення ресурсно-орієнтованої психологічної підтримки акультурації вимушених переселенців є актуальним як у теоретичному, так і в прикладному вимірі, оскільки відповідає потребам сучасного суспільства та завданням психологічного відновлення в умовах тривалого соціального стресу.

Теоретичне підґрунтя ресурсно-орієнтованої психологічної підтримки акультурації вимушених переселенців формується на перетині концепцій акультурації, теорій стресу та подолання, а також сучасних ресурсних і салютогенних підходів у психології. У центрі цієї інтегративної рамки перебуває розуміння акультурації як динамічного процесу взаємодії особистості з новим соціокультурним середовищем, що супроводжується когнітивними, емоційними та поведінковими змінами і має безпосередній вплив на психічне благополуччя.

Класичні теорії акультурації розглядають її як процес входження в нову культурну систему через вибір певної стратегії взаємодії — інтеграції, асиміляції, сепарації або маргіналізації. Успішність цього процесу пов'язується з якістю психологічної та соціокультурної адаптації. Водночас сучасні підходи підкреслюють,

що акультурація не є суто зовнішнім процесом пристосування до нових норм і цінностей, а передбачає внутрішню перебудову ідентичності, системи переконань та способів інтерпретації соціальної реальності. Особливо це актуально в умовах вимушеної міграції, коли культурна зміна поєднується з переживанням втрати, невизначеності та підвищеного стресового навантаження.

Теорії стресу та копіngu доповнюють розуміння акультурації як потенційно стресогенного процесу. Акультураційний стрес виникає тоді, коли вимоги нового середовища перевищують наявні адаптаційні можливості особистості. У цій логіці ключовим стає не лише характер зовнішніх труднощів, а й суб'єктивна оцінка ситуації, сприйняття власних ресурсів і відчуття контролю. Саме тому ефективна психологічна підтримка має бути спрямована не тільки на зниження дистресу, а й на зміцнення внутрішніх ресурсів, що забезпечують конструктивне подолання міжкультурних бар'єрів.

Важливим методологічним підґрунтям є ресурсний підхід, відповідно до якого психічне благополуччя підтримується через збереження та примноження особистісних і соціальних ресурсів. Ресурси розглядаються як внутрішні (самоефективність, життєстійкість, смислова визначеність, довіра, гнучкість) та зовнішні (соціальна підтримка, прийняття суспільства, у якому опиняється людина), фактори, що сприяють адаптації. У межах салютогенної парадигми особливого значення набуває здатність особистості зберігати цілісність і відчуття осмисленості життя навіть у складних умовах. Це дозволяє розглядати акультурацію не лише як проблему ризику, а і як потенційний простір особистісного розвитку.

Таким чином, ресурсно-орієнтована психологічна підтримка акультурації спирається на інтеграцію трьох ключових теоретичних ліній: акультураційної, стрес-копіngової та ресурсно-салютогенної. У цій логіці акультурація трактується як процес, що може бути як дезадаптивним, так і розвивальним залежно від рівня активізації й використання особистісних ресурсів. Психологічна підтримка, побудована на ресурсній основі, спрямована на підсилення внутрішнього потенціалу особистості, формування адаптивних стратегій взаємодії з новим середовищем та збереження психічного благополуччя в умовах міжкультурної трансформації.

У межах окресленого теоретичного підґрунтя ресурсно-орієнтована психологічна підтримка акультурації вимушених переселенців розроблена як комплексна програма, спрямована на активізацію внутрішніх та зовнішніх ресурсів особистості, формування адаптивних стратегій міжкультурної взаємодії, збереження психічного благополуччя в умовах вимушеної міграції. Програма має інтегративний характер і поєднує психоедукацію, тренінгову роботу, рефлексивні практики і вправи, спрямовані на розвиток особистісних ресурсів.

Метою програми є підвищення ефективності акультураційного процесу шляхом зміцнення психологічної ресурсності особистості та формування конструктивних способів взаємодії з новим соціокультурним середовищем.

Структурно програма складається з чотирьох взаємопов'язаних модулів.

Психоедукаційний модуль спрямований на усвідомлення закономірностей акультураційного процесу, нормалізацію переживань, пов'язаних із культурною адаптацією, та формування реалістичних очікувань щодо труднощів і можливостей інтеграції. На цьому етапі створюється безпечний простір для обміну досвідом, що сприяє посиленню відчуття спільності.

Ресурсно-рефлексивний модуль орієнтований на виявлення та актуалізацію індивідуальних ресурсів. Учасники аналізують власний попередній досвід подолання труднощів, визначають особистісні сильні сторони, відновлюють відчуття суб'єктивного контролю й життєвої перспективи. Особлива увага приділяється розвитку самоефективності, гнучкості мислення та здатності до позитивної інтерпретації нових соціальних ситуацій.

Смислово-ідентичнісний модуль спрямований на інтеграцію досвіду вимушеної міграції в цілісну систему особистісної ідентичності. Робота з наративами, життєвими цінностями та перспективами майбутнього дозволяє зменшити внутрішнє розщеплення між «попереднім» і «теперішнім» життєвим контекстом, підтримати відчуття безперервності власного «Я» та сприяти конструктивному прийняттю нової культурної ролі.

Соціально-інтеграційний модуль спрямований на розвиток навичок міжкультурної комунікації, зміцнення соціальної підтримки та формування активної позиції в середовищі, яке приймає. Учасники відпрацьовують стратегії вирішення міжкультурних конфліктів, навички самопрезентації та встановлення нових соціальних зв'язків, що підвищує рівень соціальної включеності.

Механізм впливу програми ґрунтується на послідовній активізації ресурсів: від усвідомлення і нормалізації переживань — до формування внутрішньої стійкості та переходу до активної інтеграції в нове соціокультурне середовище. Системний характер програми забезпечує взаємозв'язок між індивідуальними змінами та соціальною взаємодією, що дозволяє розглядати акультурацію не лише як процес пристосування, а як можливість особистісного розвитку та збереження психічного благополуччя.

*М. Єгорова*

**ПСИХОЛОГІЧНА ПРОГРАМА ПОНОВЛЕННЯ МІЖОСОБИСТІСНОЇ ДОВІРИ  
ЯК РЕСУРСУ ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ  
ДЕМОБІЛІЗОВАНИХ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ**

*М. Yehorova*

**PSYCHOLOGICAL PROGRAM FOR THE RESTORATION  
OF INTERPERSONAL TRUST AS A RESOURCE FOR THE RECOVERY  
OF MENTAL WELL-BEING IN DEMOBILIZED MILITARY PERSONNEL**

Сучасні соціально-історичні умови, позначені тривалими бойовими діями та масштабними процесами демобілізації, актуалізують проблему збереження й відновлення психічного благополуччя військовослужбовців після повернення до мирного життя. Перехід із середовища бойової мобілізації до цивільного соціуму супроводжується зміною ролей, статусів і системи соціальних очікувань, що потребує значної внутрішньої перебудови особистості. Дослідження свідчать про поширеність посттравматичних симптомів, депресивних і тривожних розладів серед військовослужбовців після повернення із зони бойових дій, що ускладнює їхню соціальну адаптацію та підвищує ризик зниження психічного благополуччя. Водночас реінтеграція в цивільне середовище значною мірою залежить не лише від відсутності клінічної симптоматики, а й від наявності внутрішніх ресурсів, які забезпечують відновлення цілісності особистості та її включеність у систему міжособистісних взаємин.

Одним із таких ключових ресурсів виступає міжособистісна довіра як психологічний механізм регуляції соціальної взаємодії в умовах невизначеності та ризику. Довіра забезпечує готовність до відкритості, прийняття підтримки, співпраці й формування нових соціальних зв'язків, що є необхідними передумовами психічного благополуччя. У процесі реінтеграції ветеранів особливого значення набуває здатність відновлювати довірчі взаємини з цивільним оточенням, оскільки саме включеність у підтримуючі спільноти та позитивні соціальні контакти сприяють стабілізації емоційного стану й зниженню рівня ізоляції. Водночас бойовий досвід, що передбачає підвищену настороженість та чітке розмежування «свій — чужий», може формувати стійкі патерни недовіри, які в умовах мирного життя стають бар'єром для повноцінної соціальної адаптації.

Попри значну кількість досліджень, присвячених психотравматизації та реінтеграції ветеранів, проблема поновлення міжособистісної довіри як цільового напрямку психологічної допомоги залишається недостатньо розробленою. Існуючі реабілітаційні програми зосереджені переважно на редукції симптоматики та розвитку навичок саморегуляції, тоді як системна робота з реконструкції довірчих взаємин не завжди виступає окремим завданням психосоціальної підтримки. Водночас саме відновлення довіри може розглядатися як інтегративний чинник психічного благополуччя, що поєднує когнітивну реконструкцію уявлень про соціальний світ, емоційну стабілізацію та відновлення поведінкової готовності до взаємодії.

У зв'язку з цим розроблення психологічної програми поновлення міжособистісної довіри як ресурсу відновлення психічного благополуччя демобілізованих військовослужбовців набуває особливої актуальності. Така програма має бути спрямована не лише на зниження проявів дезадаптації, а й на формування внутрішніх особистісних передумов відкритості та безпечної соціальної взаємодії, що забезпечують довготривале збереження психічного благополуччя в умовах сучасної соціальної нестабільності.

Розроблена психологічна програма поновлення міжособистісної довіри ґрунтується на структурно-змістовій моделі особистісних чинників цього процесу та спрямована на інтегративний вплив на когнітивний, емоційно-регуляторний, ціннісно-смысловий і поведінково-інтеракційний компоненти особистості демобілізованих військовослужбовців. Її концептуальною основою є розуміння довіри як динамічного психологічного механізму соціальної регуляції, що підлягає реконструкції в умовах поствоєнної адаптації.

Метою програми є створення умов для поступового відновлення міжособистісної довіри як ресурсу психічного благополуччя через когнітивну реконструкцію уявлень про соціальний світ, стабілізацію емоційних реакцій, інтеграцію ціннісно-смыслового досвіду та формування нових моделей безпечної взаємодії. Програма передбачає груповий формат роботи, що забезпечує можливість безпосереднього переживання досвіду довірчої взаємодії в контрольованому та психологічно безпечному середовищі.

Перший модуль — когнітивно-реконструктивний — спрямований на усвідомлення індивідуальних переконань щодо надійності інших людей, рівня узагальненої настороженості та атрибутивних стратегій інтерпретації соціальних ситуацій. У межах модуля здійснюються аналіз автоматичних думок, пов'язаних із міжособистісною взаємодією, диференціація бойових і цивільних контекстів, а

також формування більш гнучких і реалістичних когнітивних схем. Механізм впливу полягає у зниженні генералізованого перенесення бойового досвіду на цивільні взаємини та у відновленні відчуття передбачуваності соціального середовища.

Другий модуль — емоційно-регуляторний — орієнтований на розвиток навичок саморегуляції, зниження гіперпильності, управління тривогою та імпульсивними реакціями в міжособистісному контакті. Робота включає техніки усвідомлення тілесних і емоційних сигналів, вправи на стабілізацію емоційного стану, формування здатності розпізнавати відмінність між реальною загрозою та умовною соціальною невизначеністю. Через зменшення інтенсивності афективного напруження створюються передумови для розширення довірчих контактів та зниження унікальної поведінки.

Третій модуль — ціннісно-сислової інтеграції — спрямований на осмислення пережитого бойового досвіду, реконструкцію особистісної ідентичності та відновлення внутрішньої узгодженості. Учасники працюють із темами моральної відповідальності, прийняття власного досвіду, інтеграції ролі військового в ширший життєвий контекст. Механізм впливу пов'язаний із зменшенням внутрішнього розщеплення та формуванням цілісного наративу, що підсилює відчуття стабільності й безпеки у взаємодії з іншими людьми.

Четвертий модуль — поведінково-інтеракційний — забезпечує практичне закріплення нових моделей взаємодії. Він включає тренування навичок відкритої комунікації, поступове розширення соціальних контактів, вправи на формування довірчої співпраці в групі. Позитивний досвід безпечної взаємодії виступає підкріпленням нових когнітивних та емоційних патернів і сприяє формуванню стабільного відчуття соціальної включеності.

Взаємодія модулів має системний характер: когнітивні зміни знижують емоційне напруження, емоційна стабілізація підсилює готовність до ціннісного переосмислення, а інтегрований смисловий досвід створює основу для активної поведінкової участі в соціальному житті. Таким чином, програма забезпечує поетапний і водночас взаємопов'язаний вплив на ключові особистісні чинники поновлення міжособистісної довіри, що дозволяє розглядати її як ефективний інструмент підтримки та відновлення психічного благополуччя демобілізованих військовослужбовців у процесі їхньої реінтеграції до мирного життя.

Очікуваними результатами реалізації програми є: зниження рівня міжособистісної недовіри та соціальної ізоляції; підвищення готовності до відкритої комунікації й кооперації; формування більш диференційованих когнітивних схем інтерпретації соціальних ситуацій; посилення навичок емоційної саморегуляції в міжособистісному контакті; інтеграція бойового досвіду в цілісну життєву історію без руйнівного впливу на соціальну ідентичність. Сукупність цих змін сприяє відновленню внутрішнього відчуття безпеки, підвищенню суб'єктивної задоволеності життям і зміцненню адаптаційного потенціалу особистості.

Розроблена психологічна програма поновлення міжособистісної довіри має системне значення для підтримки та відновлення психічного благополуччя демобілізованих військовослужбовців у період їхньої реінтеграції до мирного життя. Її концептуальна цінність полягає в перенесенні акценту з виключно симптом-орієнтованого підходу на ресурсну модель відновлення, в якій міжособистісна довіра розглядається як інтегративний механізм стабілізації емоційного стану, соціальної включеності та особистісної цілісності.

*О. Кошеленко*

## **ВІДЧУЖЕННЯ МОРАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ПІСЛЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ: ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РОЗВИТКУ ТА ПОДОЛАННЯ**

*О. Koshelenko*

### **ALIENATION OF MORAL RESPONSIBILITY AFTER TRAUMATIC EXPERIENCE: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF DEVELOPMENT AND OVERCOMING**

Переживання травматичного досвіду супроводжується не лише емоційними та стресовими реакціями, а й глибокими змінами у сфері моральної самосвідомості особистості. У ситуаціях екстремального напруження людина нерідко змушена приймати складні рішення, що можуть суперечити попереднім ціннісним орієнтаціям і уявленням про власну моральність. Унаслідок цього виникає внутрішній конфлікт між пережитим досвідом та образом «Я», який може проявлятися у формуванні механізмів психологічного дистанціювання від власної причетності до подій.

Однією з форм такого дистанціювання виступає відчуження моральної відповідальності, що проявляється в зниженні моральної рефлексії, перенесенні відповідальності на зовнішні обставини або знеособленні власних дій. Хоча подібні механізми можуть виконувати захисну функцію в умовах гострого стресу, їх тривале збереження здатне перешкоджати інтеграції травматичного досвіду та відновленню цілісної ідентичності. Отже, у контексті психологічного відновлення особливої актуальності набуває дослідження механізмів формування відчуження моральної відповідальності та шляхів його подолання.

У психологічній науці моральна відповідальність розглядається як складна інтегративна характеристика особистості, що відображає здатність людини усвідомлювати власну причетність до вчинків, оцінювати їх у контексті моральних норм та приймати наслідки власних дій. Вона пов'язана з розвитком моральної свідомості, рефлексивності та внутрішньої саморегуляції поведінки.

У структурі моральної відповідальності можна виокремити кілька взаємопов'язаних аспектів. Когнітивний аспект пов'язаний зі здатністю усвідомлювати моральний зміст ситуації та оцінювати власні дії з позиції моральних норм. Емоційний проявляється в переживанні моральних почуттів, таких як провина, сором або співчуття, які сигналізують про відповідність або невідповідність поведінки внутрішнім цінностям. Регуляторний відображає готовність особистості брати на себе відповідальність за власні рішення та керувати поведінкою відповідно до прийнятих моральних принципів. Сукупність цих компонентів забезпечує цілісність моральної самосвідомості та підтримує відчуття власної причетності до життєвих подій.

Водночас у складних або екстремальних умовах моральна відповідальність може зазнавати трансформацій. Однією з таких форм є відчуження моральної відповідальності, яке проявляється в психологічному дистанціюванні людини від усвідомлення власної ролі в подіях або наслідках власних дій. У цьому випадку відбувається послаблення моральної рефлексії та зниження значущості моральних оцінок у процесі саморегуляції. Людина може інтерпретувати свої вчинки як зумовлені зовнішніми обставинами, необхідністю виконання наказів або загальними правилами ситуації, що дозволяє зменшити внутрішнє напруження та уникнути переживання морального конфлікту.

Відчуження моральної відповідальності має складний психологічний характер. З одного боку, воно може виконувати захисну функцію, допомагаючи особистості зберігати психологічну стабільність у ситуаціях сильного стресу або моральної дилеми. З іншого, його тривале збереження здатне призводити до порушення цілісності моральної самосвідомості, ослаблення суб'єктної позиції та ускладнення інтеграції пережитого досвіду.

Формування відчуження моральної відповідальності зумовлюється взаємодією когнітивних, емоційних і смислових процесів, що спрямовані на психологічне дистанціювання від пережитого досвіду.

На когнітивному рівні розвиток відчуження моральної відповідальності пов'язаний зі зміною інтерпретації подій та власної ролі в них. Людина може пояснювати власні дії виключно зовнішніми обставинами, необхідністю виконання вимог ситуації або впливом інших людей. У результаті відбувається перенесення відповідальності на зовнішні фактори, що знижує рівень внутрішньої причетності до наслідків власних вчинків. Подібна когнітивна реконструкція дозволяє зменшити моральний конфлікт, проте водночас послаблює рефлексивний аналіз пережитого досвіду.

На емоційному рівні відчуження моральної відповідальності пов'язане зі спробою знизити інтенсивність переживань, таких як провина, сором або моральна тривога. Психологічне дистанціювання від власної причетності до подій може призводити до зменшення емоційної чутливості або до формування емоційної відстороненості. Хоча така реакція тимчасово стабілізує емоційний стан, вона водночас обмежує можливість повноцінного проживання та переробки моральних переживань.

На смисловому рівні формування відчуження моральної відповідальності може супроводжуватися порушенням узгодженості між системою особистісних цінностей та пережитим досвідом. Коли події не вписуються в попередню моральну картину світу, особистість може намагатися дистанціюватися від їхнього морального значення, щоб зберегти внутрішню стабільність. У результаті відбувається часткова фрагментація життєвого досвіду та зниження його інтегрованості в структуру особистісних смислів.

Таким чином, розвиток відчуження моральної відповідальності після травматичного досвіду має багаторівневий характер і формується під впливом взаємодії когнітивних, емоційних та смислових механізмів. У короткостроковій перспективі ці процеси можуть виконувати адаптивну функцію психологічного захисту, проте їх тривале збереження здатне ускладнювати інтеграцію травматичного досвіду та гальмувати процес психологічного відновлення.

Подолання відчуження моральної відповідальності після переживання травматичного досвіду пов'язане з поступовим відновленням моральної рефлексії, інтеграцією пережитих подій у систему особистісних смислів та поверненням особистості до активної суб'єктної позиції. Цей процес має багаторівневий характер і передбачає взаємодію когнітивних, емоційних та смислових механізмів, що забезпечують переосмислення досвіду й реконструкцію моральної самосвідомості.

На когнітивному рівні подолання відчуження моральної відповідальності пов'язане з розвитком рефлексивного осмислення пережитого досвіду. Важливу роль відіграє здатність особистості усвідомлювати складність ситуацій, у яких приймалися рішення, аналізувати власні дії без крайніх форм самозвинувачення

або повного заперечення причетності. Такий процес сприяє формуванню більш цілісного та диференційованого розуміння власної ролі в подіях, що дозволяє інтегрувати пережитий досвід у структуру особистісної ідентичності.

Емоційний механізм подолання відчуження моральної відповідальності полягає в поступовому прийнятті та проживанні моральних переживань, зокрема почуттів провини, сорому чи співчуття. Усвідомлення та емоційне опрацювання цих переживань сприяє зниженню внутрішнього конфлікту і відновленню здатності до моральної чутливості. У цьому процесі важливим є створення безпечного психологічного простору, в якому людина може відкрито осмислювати свій досвід без ризику осуду або стигматизації.

На смислому рівні подолання відчуження моральної відповідальності пов'язане з реконструкцією системи особистісних цінностей та інтеграцією пережитого досвіду в життєву історію. Переосмислення подій дозволяє відновити внутрішню узгодженість між моральними переконаннями та образом «Я», що сприяє формуванню більш цілісної ідентичності. У результаті складний або травматичний досвід поступово набуває нового значення, а моральна відповідальність починає виступати не джерелом внутрішнього конфлікту, а ресурсом особистісного зростання.

Таким чином, подолання відчуження моральної відповідальності передбачає відновлення зв'язку між особистісними цінностями, моральною рефлексією та суб'єктною активністю. У процесі психологічного відновлення це сприяє інтеграції травматичного досвіду, зміцненню внутрішньої цілісності та поверненню особистості до позиції активного автора власного життя.

*Н. Краснокутська*

### **ДУХОВНІСТЬ У СТРУКТУРІ РЕСУРСІВ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ**

*N. Krasnokutska*

### **SPIRITUALITY IN THE STRUCTURE OF PSYCHOLOGICAL REHABILITATION RESOURCES OF COMBATANTS**

Тривалі бойові дії зумовлюють зростання психологічних наслідків участі у воєнних подіях та актуалізують проблему психологічної реабілітації військовослужбовців. Бойовий досвід пов'язаний не лише з інтенсивним стресовим навантаженням, а й із глибокими екзистенційними переживаннями, що стосуються переорієнтації життєвих цінностей, смислів та моральних орієнтирів. У зв'язку з цим процес відновлення після пережитих травматичних подій передбачає не лише зниження проявів психологічного дистресу, а й відновлення внутрішньої цілісності особистості, її ціннісно-сислової структури.

У сучасній психології дедалі більшого значення набуває ресурсний підхід до реабілітації, який акцентує на внутрішніх і зовнішніх чинниках, що сприяють відновленню психічного здоров'я та адаптації після травматичного досвіду. У цьому контексті духовність може розглядатися як важливий особистісний ресурс, що забезпечує смислову опору, сприяє інтеграції складного життєвого досвіду та підтримує здатність особистості до внутрішнього відновлення. Духовні цінності виконують функцію орієнтирів, які допомагають осмислювати пережиті

події, підтримувати моральну стабільність та формувати відчуття причетності до ширшого життєвого контексту.

Попри зростання наукового інтересу до проблеми психологічної реабілітації учасників бойових дій, роль духовності в структурі ресурсів відновлення залишається недостатньо розкритою в сучасних дослідженнях. Це зумовлює необхідність теоретичного аналізу духовності як одного з важливих чинників психологічної реабілітації військовослужбовців.

У психології духовність розглядається як складний багатовимірний феномен, що відображає спрямованість особистості на вищі цінності, смисли та переживання внутрішньої цілісності. На відміну від вузького релігійного трактування, сучасні психологічні підходи інтерпретують духовність як універсальну властивість людської психіки, пов'язану зі здатністю людини виходити за межі безпосередніх потреб і орієнтуватися на моральні ідеали, життєві смисли та ціннісні орієнтири.

У межах гуманістичного напряму духовність пов'язується з процесами особистісного зростання, самореалізації та прагнення до гармонії з власним внутрішнім світом і навколишнім середовищем. Вона розглядається як важливий вимір розвитку особистості, що забезпечує формування цілісної системи життєвих цілей, моральних переконань і відповідальності за власні вчинки. Духовність у цьому контексті виконує інтегративну функцію, поєднуючи когнітивні, емоційні та ціннісні аспекти людського досвіду.

Екзистенційно орієнтовані підходи підкреслюють зв'язок духовності з пошуком сенсу життя та здатністю людини осмислювати складні або травматичні події. У таких концепціях духовність виступає внутрішнім виміром особистості, що дозволяє зберігати відчуття значущості власного існування навіть у ситуаціях втрат, небезпеки або невизначеності. Завдяки цьому духовність сприяє формуванню внутрішньої стійкості та здатності до переосмислення життєвого досвіду.

У сучасних психологічних дослідженнях духовність також описується як ціннісно-смилова система, що визначає ставлення людини до себе, інших людей і світу в цілому. Вона проявляється через моральні переконання, прагнення до служіння, переживання єдності з іншими та відчуття причетності до ширшого життєвого контексту. У цьому сенсі духовність виступає важливим регулятором поведінки та внутрішнім ресурсом, який підтримує особистість у подоланні життєвих труднощів і сприяє збереженню психологічної цілісності.

Таким чином, духовність розглядається як інтегративна характеристика особистості, що поєднує систему цінностей, смислові орієнтири та здатність до саморозвитку, забезпечуючи можливість осмислення життєвого досвіду та збереження внутрішньої стабільності в умовах складних життєвих викликів.

У системі психологічної реабілітації військовослужбовців духовність посідає особливе місце серед психологічних ресурсів відновлення не лише через подолання наслідків психотравмуючих подій, але й через мобілізацію внутрішніх потенціалів особистості.

Духовність у цьому контексті виконує інтегративну функцію, оскільки сприяє узгодженню пережитого досвіду з особистісною системою переконань та життєвих цілей. Завдяки цьому вона допомагає військовослужбовцям осмислювати складні події бойового досвіду, зменшувати внутрішню фрагментацію переживань та відновлювати відчуття життєвої цілісності.

Важливою особливістю духовності як ресурсу є її здатність підтримувати екзистенційну стабільність особистості в умовах втрат, небезпеки та невизначеності.

Орієнтація на моральні принципи, ідеї служіння, відповідальності та гідності створює внутрішню опору, яка допомагає зберігати психологічну стійкість навіть у ситуаціях тривалого стресу. Через систему духовних цінностей військовослужбовець може інтерпретувати власний досвід не лише як травматичний, а й як такий, що має особистісний або соціальний сенс.

Крім того, духовність пов'язана з просоціальними установками, що сприяють підтриманню міжособистісних зв'язків, розвитку почуття причетності до спільноти та готовності до взаємодопомоги. Ці аспекти мають важливе значення в процесі реабілітації, оскільки соціальна підтримка та переживання спільності досвіду посилюють ефективність відновлення.

Таким чином, духовність може розглядатися як один із ключових внутрішніх ресурсів психологічної реабілітації військовослужбовців, що сприяє смисловій інтеграції бойового досвіду, підтримує внутрішню цілісність особистості та створює умови для її подальшого особистісного розвитку.

Психологічні механізми ресурсної ролі духовності проявляються в процесах, через які духовні цінності впливають на переживання, інтерпретацію та інтеграцію бойового досвіду. У цьому контексті духовність виступає не лише характеристикою особистісної спрямованості, а й функціональним чинником, що опосередковує процес психологічного відновлення після травматичних подій.

Одним із ключових механізмів є смислова реконструкція досвіду, що передбачає переосмислення пережитих подій у ширшому життєвому та екзистенційному контексті. Завдяки орієнтації на духовні цінності особистість здатна змінювати інтерпретацію бойового досвіду, включаючи його до власної життєвої історії та надаючи йому нового смислового значення. Це сприяє зменшенню внутрішньої фрагментації переживань і формуванню цілісного наративу життєвого шляху.

Важливим механізмом виступає моральна інтеграція, що пов'язана з узгодженням пережитого досвіду з системою особистісних моральних принципів. У процесі реабілітації духовні цінності допомагають військовослужбовцям переосмислювати власні дії, переживання провини або моральних дилем, відновлювати почуття гідності та позитивне ставлення до себе. Завдяки цьому зменшується внутрішній конфлікт і відновлюється цілісність особистісної ідентичності.

Ще одним механізмом є екзистенційна стабілізація, яка полягає у формуванні внутрішньої опори через орієнтацію на вищі смисли, ідею служіння, духовні ідеали або відчуття причетності до ширшого життєвого контексту. Така орієнтація сприяє зниженню переживань безсенсовності, підтримує відчуття значущості власного життя та зміцнює психологічну стійкість у ситуаціях невизначеності та втрат.

Крім того, духовність реалізується через ціннісно зумовлену активність, що проявляється в прагненні допомагати іншим, підтримувати побратимів, брати участь у суспільно значущій діяльності. Реалізація духовних цінностей у поведінці сприяє відновленню відчуття особистісної ефективності, зміцненню соціальних зв'язків та формуванню позитивного досвіду взаємодії з оточенням.

Отже, духовність виконує ресурсну функцію через комплекс взаємопов'язаних психологічних механізмів — смислової реконструкції досвіду, моральної інтеграції, екзистенційної стабілізації та ціннісно зумовленої активності, які в сукупності забезпечують психологічне відновлення та інтеграцію бойового досвіду в структуру особистості.

*О. Люшненко*

## **ВПЛИВ НЕГАТИВНОГО ДИТЯЧОГО ДОСВІДУ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ В ПОДРУЖНІХ СТОСУНКАХ**

*О. Liushenko*

### **THE IMPACT OF ADVERSE CHILDHOOD EXPERIENCES ON PSYCHOLOGICAL WELL-BEING IN MARITAL RELATIONSHIPS**

Сучасні соціальні умови, позначені підвищеною нестабільністю, тривалим стресом та поширеністю психотравмуючих подій, актуалізують проблему збереження й відновлення психологічного благополуччя особистості. Одним із важливих контекстів підтримання психічного благополуччя в дорослому віці виступає сфера подружніх стосунків, у межах якої задовольняються базові потреби в близькості, підтримці, емоційній безпеці та взаємній довірі. Водночас психологічне благополуччя в подружній взаємодії значною мірою залежить не лише від актуальних умов взаємодії партнерів, а й від індивідуального життєвого досвіду, сформованого в процесі ранньої соціалізації.

Особливу увагу в сучасних психологічних дослідженнях привертає негативний дитячий досвід, який розглядається як один із вагомих чинників формування емоційних, когнітивних та поведінкових особливостей особистості. Досвід насильства, емоційного нехтування, хронічних сімейних конфліктів або нестабільності прив'язаності в дитинстві може мати довготривалий вплив на систему базових переконань, стиль емоційної регуляції та характер міжособистісної взаємодії в дорослому віці. У цьому контексті дослідження впливу негативного дитячого досвіду на психологічне благополуччя в подружніх стосунках набуває особливої наукової та практичної значущості, оскільки дозволяє глибше зрозуміти чинники виникнення міжособистісної напруги, конфліктності та емоційної дистанції в подружній взаємодії.

У сучасній психології негативний дитячий досвід (adverse childhood experiences) розглядається як сукупність несприятливих або травматичних подій, що відбуваються в період дитинства та можуть мати довготривалий вплив на психічний розвиток особистості. До таких подій відносять фізичне або емоційне насильство, нехтування потребами дитини, спостереження міжбатьківських конфліктів, емоційну холодність у сім'ї, а також інші форми дисфункціонального сімейного середовища.

Дослідження свідчать, що негативний дитячий досвід пов'язаний із підвищеною вразливістю до психологічного дистресу, порушеннями емоційної регуляції, формуванням дисфункційних когнітивних переконань та труднощами у встановленні довірливих міжособистісних стосунків у дорослому віці. Ранній досвід взаємодії з батьками або значущими дорослими формує базові моделі прив'язаності, які згодом стають основою для побудови близьких стосунків у дорослому житті. У випадку травматичного або нестабільного сімейного середовища ці моделі можуть характеризуватися підвищеною тривожністю, недовірою або уникненням емоційної близькості.

Таким чином, негативний дитячий досвід виступає важливим фактором, що визначає особливості подальшого міжособистісного функціонування та може опосередковано впливати на рівень психологічного благополуччя в подружніх стосунках.

Вплив негативного дитячого досвіду на психологічне благополуччя в подружніх стосунках реалізується через систему взаємопов'язаних психологічних механізмів, що охоплюють когнітивну, емоційно-регуляторну та інтерперсональну сфери функціонування особистості. Саме через ці механізми ранні травматичні переживання можуть тривалий час опосередковувати особливості сприйняття партнера, способи реагування в конфліктних ситуаціях та загальний рівень задоволеності подружніми стосунками.

Першим важливим механізмом є **когнітивно-смісловий**. Негативний досвід взаємодії з батьками або значущими дорослими в дитинстві сприяє формуванню стійких базових переконань про себе, інших людей та характер міжособистісних взаємин. У таких осіб можуть формуватися установки типу «іншим не можна довіряти», «близькість пов'язана з болем», «мене можуть відкинути або зрадити». У подружніх стосунках ці переконання можуть проявлятися в схильності до інтерпретації поведінки партнера через призму загрози або недовіри, що підвищує ймовірність виникнення міжособистісних конфліктів. Крім того, негативний дитячий досвід може сприяти формуванню дезадаптивних когнітивних схем, які зумовлюють тенденцію до катастрофізації, персоналізації та перебільшення негативних аспектів взаємодії. У результаті навіть незначні труднощі в стосунках можуть сприйматися як підтвердження очікуваної небезпеки або відкидання, що знижує суб'єктивне відчуття психологічного благополуччя.

Важливим механізмом впливу раннього досвіду на психологічне благополуччя є емоційно-регуляторний. Ранні травматичні переживання можуть порушувати формування навичок усвідомлення, вираження та регуляції емоцій. У дорослому віці це може проявлятися в підвищеній афективній реактивності, труднощах контролю емоційних імпульсів або, навпаки, у схильності до емоційного пригнічення та уникнення переживань. У подружніх стосунках такі особливості можуть призводити до різкого загострення конфліктних ситуацій, коли навіть незначні суперечності викликають інтенсивні емоційні реакції. Водночас деякі особи з негативним дитячим досвідом можуть демонструвати тенденцію до емоційної дистанції, що ускладнює встановлення відкритого емоційного контакту з партнером. Усе це негативно впливає на якість взаємодії в подружжі та знижує відчуття психологічного комфорту і підтримки в стосунках.

Інтерперсональний механізм пов'язаний із формуванням стилю прив'язаності та характерних патернів міжособистісної взаємодії. Дитячий досвід взаємодії з батьками формує базові очікування щодо близьких стосунків, які в дорослому віці відтворюються в партнерських взаєминах. У разі негативного досвіду прив'язаності можуть формуватися тривожні або унікаючі стилі прив'язаності. Тривожний стиль характеризується підвищеною потребою в підтвердженні любові та страхом втрати партнера, що може проявлятися в ревнощах, підозрілості й емоційній залежності. Натомість унікаючий стиль проявляється в схильності до дистанціювання, труднощах у вираженні почуттів та униканні емоційної близькості. Обидва варіанти можуть знижувати якість подружньої взаємодії та сприяти виникненню конфліктів, що безпосередньо впливає на рівень психологічного благополуччя партнерів.

Ресурсно-соціальний механізм пов'язаний зі здатністю особистості використовувати підтримку значущих інших. Негативний дитячий досвід нерідко супроводжується формуванням недовіри до людей та труднощами у зверненні по допомогу, що обмежує можливості отримання емоційної підтримки в складних

життєвих ситуаціях. У подружніх стосунках це може проявлятися в схильності до ізоляції, небажанні обговорювати проблеми або униканні конструктивного вирішення конфліктів. У результаті партнерські стосунки втрачають функцію психологічного ресурсу, який зазвичай відіграє важливу роль у підтриманні благополуччя особистості.

Таким чином, негативний дитячий досвід впливає на психологічне благополуччя в подружніх стосунках через систему взаємопов'язаних механізмів: когнітивно-смыслових, емоційно-регуляторних, інтерперсональних та ресурсно-соціальних. Сукупна дія цих механізмів може призводити до підвищеної конфліктності, труднощів у побудові довірливих взаємин та зниження задоволеності подружніми стосунками, що, у свою чергу, негативно позначається на загальному психологічному благополуччі особистості.

Отже, негативний дитячий досвід виступає важливим психологічним чинником, що впливає на характер подружньої взаємодії та рівень психологічного благополуччя в близьких стосунках. Через формування дисфункційних когнітивних переконань, порушення емоційної регуляції та специфічних інтерперсональних патернів він може ускладнювати побудову стабільних і підтримуючих подружніх стосунків.

Урахування впливу негативного дитячого досвіду є важливим для розуміння причин міжособистісного напруження в подружжі та розроблення психологічних програм, спрямованих на підвищення якості подружньої взаємодії, розвиток емоційної регуляції й зміцнення психологічного благополуччя особистості.

*Ю. Макаренко*

## **РОЗВИТОК ЗДАТНОСТІ ДО КОГНІТИВНО-РЕФЛЕКСИВНОЇ ПЕРЕРОБКИ ДОСВІДУ ЯК НАПРЯМ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ УЧАСНИКАМ БОЙОВИХ ДІЙ**

*Y. Makarenko*

### **DEVELOPING COGNITIVE-REFLECTIVE PROCESSING OF EXPERIENCE AS A DIRECTION OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT FOR COMBAT VETERANS**

Сучасні соціально-історичні умови, пов'язані з тривалими бойовими діями та широкою участю військовослужбовців у збройному протистоянні, зумовлюють зростання психологічних наслідків бойового досвіду та актуалізують проблему ефективної психологічної допомоги учасникам бойових дій. Поряд із ризиком розвитку посттравматичних стресових реакцій у науковій літературі все більше уваги приділяється феномену посттравматичного зростання, що відображає можливість позитивної особистісної трансформації через осмислення складного життєвого досвіду. У цьому контексті важливого значення набуває здатність до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду, яка забезпечує його інтеграцію в систему особистісних смислів. Відтак, розвиток цієї здатності може розглядатися як перспективний напрям психологічної допомоги учасникам бойових дій.

Здатність до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду розглядається як інтегративне психологічне утворення, що забезпечує усвідомлене осмислення, інтерпретацію та інтеграцію життєвих подій у систему особистісних переконань і смислів. Йдеться про внутрішній процес, у межах якого людина не лише переживає події, а й здійснює їх когнітивне та смислове опрацювання, переосмислює власні уявлення про себе, інших людей і світ, а також формує нові життєві орієнтири. Саме

така рефлексивна інтеграція досвіду створює умови для трансформації складних подій у джерело особистісного розвитку.

У структурі цієї здатності в авторській моделі виокремлено чотири взаємопов'язані компоненти. Світоглядна пластичність відображає готовність особистості переглядати власні переконання та адаптивно змінювати систему життєвих уявлень під впливом нового досвіду. Психологічна розумність забезпечує усвідомлення внутрішніх зв'язків між думками, емоціями та поведінковими реакціями, що сприяє глибшому розумінню власних переживань і мотивів. Майндфулнес пов'язаний зі здатністю підтримувати усвідомлену, неоцінювальну присутність у поточному досвіді, що дозволяє сприймати складні переживання без надмірної емоційної реактивності та уникання. Метакогнітивна компетентність відображає здатність людини усвідомлювати й регулювати власні мисленнєві процеси, відстежувати неадаптивні когнітивні стратегії та свідомо змінювати їх. Взаємодія зазначених компонентів формує цілісну систему когнітивно-рефлексивної переробки досвіду, що забезпечує його смислову інтеграцію та психологічне опрацювання. Завдяки цьому складні життєві події можуть бути включені в структуру особистісного досвіду не як джерело дезорганізації, а як фактор внутрішнього розвитку, що створює передумови для посттравматичного зростання.

Здатність до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду відіграє важливу роль у процесі посттравматичного зростання, оскільки забезпечує внутрішні психологічні механізми осмислення та інтеграції складних життєвих подій. Посттравматичне зростання розглядається як якісна трансформація особистості, що виникає внаслідок глибокого переосмислення пережитого досвіду та супроводжується формуванням нових життєвих смислів, переоцінкою цінностей і зміцненням внутрішніх ресурсів. У цьому процесі ключову роль відіграє не сам факт пережитої події, а характер її когнітивного та рефлексивного опрацювання.

Когнітивно-рефлексивна переробка досвіду сприяє посттравматичному зростанню через декілька взаємопов'язаних механізмів. По-перше, вона забезпечує смислову інтеграцію пережитих подій у систему особистісних переконань і життєвих орієнтацій, що дозволяє зменшити внутрішню суперечливість досвіду та відновити цілісність життєвої картини світу. По-друге, рефлексивне осмислення власних переживань сприяє формуванню нових інтерпретацій пережитих подій, унаслідок чого травматичний досвід може сприйматися не лише як джерело втрат, а і як фактор внутрішніх змін й особистісного розвитку. По-третє, розвиток метакогнітивної регуляції та усвідомленого ставлення до власних думок і переживань знижує інтенсивність дезадаптивних когнітивних процесів, таких як румінації або катастрофізація, що створює умови для більш конструктивного опрацювання досвіду.

У результаті взаємодії цих процесів відбуваються поступова реконструкція особистісних смислів, зміцнення відчуття внутрішньої сили, поглиблення усвідомлення цінності міжособистісних взаємин та формування нових життєвих перспектив. Таким чином, здатність до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду виступає важливим психологічним ресурсом, який опосередковує перехід від переживання травматичних подій до формування посттравматичного зростання, що зумовлює актуальність розроблення психологічної програми, спрямованої на розвиток здатності до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду в учасників

бойових дій. Концептуальною основою такої програми виступає уявлення про те, що посттравматичне зростання значною мірою опосередковується характером осмислення та інтеграції пережитого досвіду. Відтак, психологічна допомога може бути спрямована не лише на зниження інтенсивності негативних переживань, а й на формування когнітивно-рефлексивних ресурсів, які забезпечують конструктивну інтерпретацію та смислову інтеграцію складних життєвих подій.

Метою програми є розвиток психологічних механізмів, що лежать в основі когнітивно-рефлексивної переробки досвіду, зокрема здатності до усвідомлення власних переживань, гнучкого перегляду переконань, усвідомленого ставлення до внутрішніх процесів та регуляції мислення. Структурно програма орієнтована на формування чотирьох ключових компонентів цієї здатності: світоглядної пластичності, психологічної розумності, майндфулнес, метакогнітивної компетентності.

Зміст програми передбачає поступове формування навичок усвідомленого аналізу пережитих подій, розвиток здатності до рефлексивного ставлення до власних думок і емоцій, а також опанування стратегій конструктивної інтерпретації досвіду.

Структура психологічної програми передбачає кілька взаємопов'язаних змістових блоків, спрямованих на розвиток основних компонентів здатності до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду. Перший блок орієнтований на розвиток усвідомленого ставлення до власних переживань і пов'язаний з формуванням навичок майндфулнес. Його завданням є підвищення здатності учасників помічати та приймати власні думки, емоції й тілесні реакції без автоматичної оцінки або уникання, що створює основу для подальшого осмислення пережитого досвіду.

Другий блок спрямований на розвиток психологічної розумності та передбачає поглиблення усвідомлення взаємозв'язків між думками, емоціями й поведінкою. У межах цього блоку учасники навчаються аналізувати власні переживання, розпізнавати внутрішні психологічні механізми, що визначають їхні реакції, а також формувати більш цілісне розуміння власного досвіду.

Третій блок пов'язаний із розвитком метакогнітивної компетентності та спрямований на формування навичок усвідомлення й регуляції власних мисленневих процесів. У процесі роботи учасники опановують способи виявлення неадаптивних когнітивних стратегій і навчаються застосовувати більш конструктивні способи мислення.

Четвертий блок орієнтований на розвиток світоглядної пластичності та передбачає роботу зі смисловою інтерпретацією пережитого досвіду. Його метою є розширення здатності до перегляду життєвих переконань, формування нових смислових орієнтирів і включення пережитого досвіду в цілісну систему особистісних цінностей і життєвих перспектив.

Таким чином, психологічна програма розвитку здатності до когнітивно-рефлексивної переробки досвіду може розглядатися як перспективний напрям психологічної допомоги учасникам бойових дій, спрямований на підтримку процесів посттравматичного зростання, відновлення внутрішньої цілісності особистості та формування нових життєвих перспектив.

*К. Міронова*

**ПСИХОЛОГІЧНА БЕЗПЕКА, ЦІННІСНО-СЕНСОВА РЕГУЛЯЦІЯ  
Й ПОДОЛАННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ТРИВОГИ  
ЯК РЕСУРСИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ СТУДЕНТІВ  
В УМОВАХ ВОЕННОЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ НЕСТАБІЛЬНОСТІ**

*К. Mironova*

**PSYCHOLOGICAL SAFETY, VALUE-SEMANTIC REGULATION AND COPING  
WITH EXISTENTIAL ANXIETY AS RESOURCES FOR PRESERVING STUDENTS'  
MENTAL WELL-BEING IN CONDITIONS OF WAR AND SOCIAL INSTABILITY**

Сучасний етап розвитку молоді України характеризується високим рівнем інформаційного навантаження, динамічністю соціальних деструктивних процесів та невизначеністю майбутнього, особливо в умовах воєнного конфлікту.

Як студентці та харків'янки, мені зрозуміло на власному досвіді, що зараз студенти перебувають під сильним зовнішнім впливом — інформаційним та соціальним, і внутрішнім — психоемоційним. Відсутність внутрішньої опори й надлишок негативної інформації, перегляд деструктивних новин заради обізнаності в ситуації виживання підвищують рівень тривожності, спричиняють емоційне виснаження та знижують психічне благополуччя студентів.

У цьому контексті особливо актуальним є комплексне вивчення ресурсів, що забезпечують стійкість психіки студентів. У цій доповіді має сенс розглянути психічне благополуччя як гармонійне поєднання здорового функціонування емоційного, когнітивного та ціннісно-сенсового компонентів. Воно проявляється у відчутті задоволеності життям, здатності до саморегуляції, продуктивній навчальній діяльності та конструктивних соціальних взаємодіях.

В умовах воєнної та соціальної нестабільності виділяються три взаємопов'язані чинники: психологічна безпека, ціннісно-сенсова регуляція й здатність ефективно справлятися з екзистенційною тривогою. Психологічну безпеку студентів мені здається доречним розглянути як стан захищеності психіки від деструктивних інформаційних впливів, що дозволяє підтримувати емоційну стабільність, критичне мислення та цілісність «Я-концепції».

Дослідивши основні механізми формування психологічної безпеки в обізнаному віці, для мене виокремлюються інформаційна гігієна, усвідомлене регулювання часу перебування в цифровому просторі, розвиток навичок критичного аналізу джерел інформації та визначення особистісних меж у комунікації. Відсутність таких механізмів підвищує ризик емоційного виснаження та розвитку тривожних станів. У розвитку студентів ціннісно-сенсова регуляція особливо важлива, тому що коли є цінність і людина бачить сенс життя і дій, це виступає її внутрішньою опорою, яка забезпечує стійкість до зовнішніх стресорів. Усвідомлення життєвих цілей, професійних орієнтирів та особистих пріоритетів дозволяє студентам підтримувати мотивацію до навчання й знаходити сенс у подоланні труднощів. Також це сприяє зниженню рівня екзистенційної тривоги та формуванню психологічної стійкості. Третім важливим аспектом, на мою думку, є подолання не звичайної тривоги, а екзистенційної, тривалої, тієї, що «сидить» у підсвідомості. Тривога в студентів виникає внаслідок невизначеності майбутнього, соціальної нестабільності та війни. Вона проявляється через страх нереалізації професійного потенціалу, невпевненість у життєвих перспективах, занепокоєння за безпеку себе і близьких тощо. Водночас

екзистенційна тривога не є лише деструктивним чинником; за умов наявності внутрішніх ресурсів вона може стимулювати пошук життєвого сенсу, особистісний розвиток та переосмислення цінностей. І це я вбачаю великою цінністю та основним напрямом дослідження.

У межах дослідження хочу запропонувати трьохкомпонентну модель ресурсів психічного благополуччя студентів:

1. Зовнішній рівень — психологічна безпека в інформаційному та соціальному просторі.
2. Внутрішній рівень — ціннісно-сенсова регуляція та формування життєвих смислів
3. Екзистенційний рівень — прийняття невизначеності, подолання тривоги за майбутнє та адаптація до соціальної нестабільності.

Наукова новизна полягає в концептуалізації взаємозв'язку трьох ключових компонентів психічного благополуччя студентів та обґрунтуванні їх інтегративної ролі в умовах воєнної нестабільності. Запропонована модель дозволяє пояснити, як одночасне поєднання зовнішніх, внутрішніх та екзистенційних ресурсів сприяє підтриманню стійкості психіки та гармонійному розвитку особистості.

Практична значущість отриманих результатів полягає в можливості розробки програм психологічної підтримки студентів, спрямованих на:

- формування навичок психологічної безпеки та інформаційної гігієни;
- розвиток цілей та сенсових орієнтирів та ціннісно-сенсової регуляції;
- подолання екзистенційної тривоги та адаптацію до невизначеності;
- підвищення мотивації до навчання й загальної психологічної стійкості.

Комплексний підхід дозволяє мінімізувати негативний вплив стресових факторів та перетворити внутрішні й зовнішні виклики на ресурс особистісного розвитку і адаптивності в студентів України.

*С. Надточа*

### **СПІВЧУТТЯ ДО СЕБЕ ЯК ЧИННИК ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ: СУТНІСТЬ, СТРУКТУРА ТА МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ**

*S. Nadtocha*

### **SELF-COMPASSION AS A FACTOR OF PERSONAL PSYCHOLOGICAL WELL-BEING: ESSENCE, STRUCTURE, AND MECHANISMS OF FORMATION**

Проблема психологічного благополуччя особистості посідає важливе місце в сучасних психологічних дослідженнях, оскільки пов'язана зі здатністю людини підтримувати внутрішню рівновагу, конструктивно долати труднощі та зберігати позитивне ставлення до себе в умовах життєвих викликів. У цьому контексті особливої уваги набуває вивчення внутрішніх психологічних ресурсів, які сприяють підтриманню емоційної стабільності, зниженню деструктивної самокритики та формуванню більш доброзичливого ставлення до власного досвіду. Одним із таких ресурсів у сучасній психології розглядається співчуття до себе — здатність особистості проявляти до себе підтримку, прийняття та розуміння в ситуаціях страждання, помилок або невдач. Дослідження цього феномену відкриває нові можливості для осмислення психологічних механізмів підтримки благополуччя й розвитку внутрішньої стійкості особистості.

На відміну від звичної самокритики, яка ґрунтується на оцінюванні та осудженні власних недоліків, співчуття до себе передбачає здатність зберігати внутрішню підтримку і розуміння навіть у тих обставинах, коли людина стикається з невдачами або переживає складні емоційні стани. У цьому сенсі воно виступає не проявом поблажливості чи уникнення відповідальності, а способом конструктивного прийняття власної вразливості.

Змістовно співчуття до себе пов'язане з усвідомленням того, що переживання труднощів, помилок і страждання є невід'ємною частиною людського досвіду. Таке усвідомлення дозволяє людині сприймати власні проблеми не як свідчення особистісної неспроможності, а як природний аспект життя, що сприяє більш реалістичному й збалансованому ставленню до себе. Важливою характеристикою цього феномену є здатність зберігати уважне й усвідомлене ставлення до власних переживань, не уникаючи їх і водночас не занурюючись у надмірне емоційне отождолення з ними.

Структурно феномен співчуття до себе можна розглядати як поєднання кількох взаємопов'язаних компонентів. По-перше, це доброзичливе ставлення до себе, що проявляється у внутрішній підтримці замість жорсткої самокритики. По-друге, це усвідомлення спільності людського досвіду, яке допомагає людині відчувати свою причетність до інших людей і зменшує відчуття ізоляваності у власних труднощах. По-третє, це здатність до усвідомленого ставлення до власних емоційних переживань, що дозволяє підтримувати баланс між їх прийняттям та регуляцією. У сукупності ці складові формують особливий тип внутрішнього ставлення до себе, який сприяє більш гармонійному переживанню складного життєвого досвіду та підтриманню психологічної рівноваги.

Вплив співчуття до себе на психологічне благополуччя особистості можна пояснити через низку взаємопов'язаних психологічних механізмів, які забезпечують більш адаптивне переживання складного досвіду та підтримання внутрішньої рівноваги. Насамперед йдеться про емоційно-регуляторний механізм, що проявляється в здатності людини пом'якшувати інтенсивність негативних емоційних станів. Доброзичливе ставлення до себе знижує рівень внутрішнього самозвинувачення та емоційного напруження, що сприяє стабілізації емоційного стану, запобігає розвитку деструктивних переживань, пов'язаних із соромом, провинною або відчуттям власної неспроможності.

Другим важливим механізмом є когнітивно-рефлексивний, який пов'язаний зі зміною способу інтерпретації власного досвіду. У ситуаціях невдачі або помилки людина зі сформованим співчуттям до себе менш схильна до глобалізованих негативних узагальнень щодо власної особистості. Натомість вона здатна розглядати події в ширшому контексті, враховуючи обставини, складність життєвих ситуацій та обмеженість людських можливостей. Така когнітивна переоцінка сприяє формуванню більш реалістичного образу Я та зменшує ризик формування стійкої негативної самооцінки.

Наступним механізмом є механізм внутрішньої підтримки, який пов'язаний із характером внутрішнього діалогу особистості. Співчуття до себе змінює спосіб взаємодії людини із власними переживаннями: замість внутрішнього осуду та самопокарання формується позиція підтримки, розуміння і турботи про власний психологічний стан. Такий внутрішній стиль ставлення до себе сприяє підвищенню

відчуття безпеки, прийняття та самоповаги, що є важливими складовими психологічного благополуччя.

Важливу роль відіграє також соціально-перцептивний механізм, пов'язаний із усвідомленням спільності людського досвіду. Розуміння того, що труднощі, помилки і страждання є універсальними аспектами людського життя, знижує переживання ізольованості й сприяє відчуттю психологічної пов'язаності з іншими людьми. Це, у свою чергу, посилює відчуття належності та підтримки, що позитивно впливає на суб'єктивне відчуття благополуччя.

У сукупності зазначені механізми забезпечують формування більш м'якого, приймального та водночас відповідального ставлення до власного досвіду. Завдяки цьому співчуття до себе виступає важливим внутрішнім ресурсом підтримання психологічного благополуччя, сприяючи зниженню емоційного виснаження, підвищенню життєвої стійкості та гармонізації ставлення особистості до себе і власного життєвого досвіду.

Формування співчуття до себе є тривалим особистісним процесом, який відбувається у взаємодії індивідуального досвіду, соціального середовища та внутрішніх психологічних механізмів саморегуляції. Однією з важливих передумов становлення цієї якості виступає ранній досвід емоційної взаємодії з близькими людьми. Атмосфера прийняття, підтримки та безпечної прихильності сприяє формуванню в дитини позитивного ставлення до себе, що в подальшому стає основою для здатності проявляти до себе турботу та розуміння в складних ситуаціях. Навпаки, досвід жорсткої критики, надмірних вимог або емоційної холодності може формувати схильність до самозвинувачення і внутрішньої самокритики, що ускладнює розвиток співчутливого ставлення до себе.

Значну роль у формуванні співчуття до себе відіграє розвиток рефлексивних здібностей особистості. Усвідомлення власних переживань, здатність аналізувати внутрішні стани та осмислювати досвід створюють умови для більш гнучкого ставлення до себе і власних помилок. У процесі особистісного розвитку людина поступово формує здатність бачити свої труднощі не лише як індивідуальну невдачу, а як частину ширшого досвіду, що сприяє зниженню жорсткої самокритики та формуванню більш приймального ставлення до себе.

Важливим чинником становлення співчуття до себе є також сформованість навичок емоційної регуляції. Уміння розпізнавати власні емоційні стани, приймати їх без заперечення та водночас конструктивно їх регулювати створює основу для більш стабільного та підтримувального внутрішнього ставлення до себе. Завдяки цьому людина здатна зберігати внутрішню рівновагу навіть у ситуаціях емоційного напруження, не переходячи до самозвинувачення.

Не менш важливим є і вплив соціально-культурного середовища. У різних культурних контекстах можуть домінувати різні моделі ставлення до себе — від акценту на самокритиці та жорстких стандартах до підтримки самоприйняття і турботи про власне психологічне благополуччя. Відповідно, розвиток співчуття до себе значною мірою залежить від тих цінностей і норм, які засвоює особистість у процесі соціалізації.

Таким чином, співчуття до себе виступає важливим особистісним ресурсом підтримання психологічного благополуччя, що забезпечує більш доброзичливе, приймальне та усвідомлене ставлення людини до власного досвіду. Його формування пов'язане з розвитком емоційної регуляції, рефлексивності й позитивного

самоставлення, тоді як дефіцит співчуття до себе часто супроводжується підвищеною самокритикою, переживанням сорому та внутрішнім напруженням. Водночас розвиток цієї якості сприяє зниженню деструктивних форм самозвинувачення, відновленню внутрішньої рівноваги та гармонізації ставлення особистості до себе і власного життєвого досвіду, що визначає її значущість як психологічного чинника благополуччя.

*Т. Петренко*

**ГАНДІКАП ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН:  
МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ТА ВПЛИВ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ  
ОСІБ З ІНВАЛІДНІСТЮ**

*T. Petrenko*

**HANDICAP AS A PSYCHOLOGICAL PHENOMENON:  
MECHANISMS OF FORMATION AND ITS IMPACT  
ON THE PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF PERSONS WITH DISABILITIES**

Сучасні соціальні умови, пов'язані з підвищенням уваги до інклюзії і якості життя осіб з інвалідністю, актуалізують проблему психологічних чинників їхнього благополуччя та соціальної інтеграції. Попри значний розвиток медичних і соціальних моделей інвалідності, все більшої уваги набуває її психологічний вимір, пов'язаний із суб'єктивним переживанням обмежень та їх впливом на систему самосприйняття особистості. У цьому контексті важливим поняттям виступає гандікап, який у психології розглядається не лише як наслідок об'єктивних функціональних обмежень, а як внутрішньо сформований комплекс переживання власної обмеженості, що може ускладнювати адаптацію та знижувати рівень психологічного благополуччя. Формування гандікапу пов'язане з процесами соціальної стигматизації, інтеріоризації негативних соціальних установок та трансформації образу «Я», що може призводити до звуження життєвих перспектив, зниження суб'єктної активності та порушення відчуття життєвої осмисленості. Водночас дослідження механізмів формування гандікапу дозволяє краще зрозуміти психологічні бар'єри, які перешкоджають підтриманню благополуччя осіб з інвалідністю, а також окреслити напрями їх подолання в межах психологічної допомоги та програм підтримки.

У сучасній психології феномен гандікапу розглядається як складний багатовимірний конструкт, що відображає суб'єктивне переживання людиною власних обмежень та їх вплив на систему самосприйняття, життєві цілі й соціальну активність. На відміну від інвалідності, яка здебільшого визначається через медичні або функціональні показники, гандікап має виражений психологічний і соціально-конструктивний характер, оскільки формується в процесі взаємодії особистості з соціальним середовищем, культурними нормами та очікуваннями. У цьому контексті гандікап пов'язаний із переживанням зниження власної ефективності, відчуттям обмеженості можливостей і труднощами інтеграції у соціальні ролі та життєві сценарії. Його формування супроводжується змінами в системі самооцінки, ідентичності та життєвої перспективи, що може впливати на рівень активності особистості та її психологічне благополуччя.

У межах даної роботи гандікап розглядається як результат складної взаємодії психологічних механізмів, через які об'єктивні або соціально зумовлені обмеження

трансформуються в суб'єктивно переживану модель обмеженості, що впливає на самосприйняття, поведінку й психологічне благополуччя особистості. Формування гандікапу має процесуальний характер і відбувається через послідовне включення когнітивних, емоційних, ідентифікаційних та поведінкових механізмів.

Першим механізмом є когнітивна інтерпретація обмеження, яка пов'язана з тим, як особистість осмислює власні функціональні особливості та соціальні реакції на них. Саме на цьому рівні формується первинне уявлення про власні можливості, межі та перспективи. Якщо інтерпретація досвіду обмеження відбувається через призму дефіциту, безпорадності або соціальної неповноцінності, це створює підґрунтя для формування уявлення про себе як про «обмежену» особистість.

Другим механізмом виступає інтеріоризація соціальних установок, пов'язаних із суспільними стереотипами щодо інвалідності. У процесі соціальної взаємодії особистість може засвоювати зовнішні оцінки, очікування та стигматизуючі уявлення, що поступово інтегруються в структуру «Я-концепції». Це призводить до закріплення негативних самоустановок, зниження самооцінки та формування внутрішніх психологічних бар'єрів.

Третім механізмом є емоційна фіксація переживання обмеженості, яка проявляється у виникненні стійких емоційних станів — сорому, провини, тривоги, фрустрації або безнадійності. Емоційна фіксація посилює значущість переживання власних обмежень і сприяє формуванню стабільних негативних афективних реакцій, що ускладнюють процес адаптації.

Четвертим механізмом виступає ідентифікація з роллю «обмеженої людини», коли переживання інвалідності починає визначати структуру особистісної ідентичності. На цьому етапі образ «Я» звужується до ролі людини з дефіцитом, що обмежує життєві плани, знижує рівень суб'єктивної активності та послаблює віру у власні можливості.

П'ятим механізмом є поведінкове закріплення обмежувальних стратегій, що проявляється у формуванні унікальної поведінки, зниженні соціальної активності та відмові від складних життєвих завдань. Поведінкове звуження життєвого простору закріплює сформовану модель гандікапу, оскільки обмежує можливості отримання позитивного досвіду самореалізації.

Узагальнюючи, можна зазначити, що формування гандікапу є результатом послідовної взаємодії зазначених механізмів: когнітивна інтерпретація обмеження створює основу для інтеріоризації соціальних установок; інтеріоризація спричиняє емоційну фіксацію переживання обмеженості; емоційна фіксація впливає на трансформацію ідентичності; а сформована ідентичність проявляється в поведінкових стратегіях, які підтримують і відтворюють психологічний стан гандікапу. Така модель дозволяє розглядати гандікап як феномен, що має суттєвий вплив на стан психологічного благополуччя особистості, оскільки пов'язаний із трансформацією системи самосприйняття, життєвих очікувань і способів взаємодії із соціальним середовищем. На відміну від об'єктивних функціональних обмежень, які можуть компенсуватися соціальною підтримкою, технологічними засобами або адаптацією середовища, гандікап формується на рівні внутрішнього переживання обмеженості та виступає психологічним бар'єром, що ускладнює підтримання відчуття цілісності, автономії та життєвої перспективи.

Насамперед гандікап впливає на когнітивний вимір психологічного благополуччя, змінюючи систему переконань щодо власних можливостей та

життєвих перспектив. Інтеріоризація уявлення про власну обмеженість може призводити до формування занижених очікувань щодо майбутнього, втрати віри у власну ефективність та звуження життєвих цілей. Це, у свою чергу, знижує рівень суб'єктної активності й послаблює здатність особистості до конструктивного планування життєвого шляху.

Важливим є також емоційний вимір впливу гандікапу, який проявляється у зростанні переживань тривоги, сорому, фрустрації та соціальної ізоляції. Стійке переживання власної відмінності або неповноцінності може сприяти формуванню негативного емоційного фону, що ускладнює переживання задоволеності життям та знижує загальний рівень психологічного комфорту.

Не менш значущим є соціальний аспект психологічного благополуччя, оскільки гандікап часто супроводжується труднощами в соціальній інтеграції, формуванні міжособистісних відносин та реалізації соціальних ролей. Усвідомлення можливих бар'єрів або очікування негативної оцінки оточення може призводити до обмеження соціальної активності та уникання взаємодії, що посилює відчуття самотності й соціальної дистанції.

Водночас ступінь впливу гандікапу на психологічне благополуччя значною мірою залежить від особистісних ресурсів та особливостей смислової інтерпретації власного досвіду. Якщо переживання обмеження інтегрується в життєву історію особистості як досвід подолання або розвитку, гандікап поступово втрачає свою деструктивну функцію. У таких випадках активізація внутрішніх ресурсів сприяє відновленню життєвої цілісності, підвищенню рівня психологічного благополуччя та формуванню нових стратегій самореалізації.

Таким чином, гандікап виступає важливим психологічним чинником, що може як обмежувати, так і трансформувати процес підтримання психологічного благополуччя. Розуміння механізмів його впливу створює підґрунтя для розроблення психологічних підходів, спрямованих на посилення суб'єктної позиції особистості та актуалізацію її внутрішніх ресурсів.

*К. Прищеп*

## **ФЕНОМЕН ВТОМИ ВІД СПІВЧУТТЯ У ФАХІВЦІВ ДОПОМАГАЮЧИХ ПРОФЕСІЙ: ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ВИНИКНЕННЯ ТА ПОДОЛАННЯ**

*К. Pryshchepa*

### **THE PHENOMENON OF COMPASSION FATIGUE IN HELPING PROFESSIONALS: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF EMERGENCE AND OVERCOMING**

Професійна діяльність фахівців допомагаючих професій характеризуються високою емоційною напруженістю та постійним контактом із переживаннями людей, які опинилися в складних життєвих ситуаціях. Психологи, соціальні працівники, консультанти кризових центрів та інші спеціалісти щоденно взаємодіють із клієнтами, котрі переживають втрати, травматичні події, наслідки насильства чи інші форми психологічного страждання. Така взаємодія передбачає високий рівень емпатійної залученості, що є необхідною умовою ефективної допомоги, але водночас створює значне психологічне навантаження на самого фахівця. Тривалий контакт із травматичним досвідом інших людей може призводити до формування низки негативних психологічних наслідків — специфічних особистісних змін фахівців,

серед яких важливе місце займає специфічний професійний феномен — втома від співчуття.

Феномен втоми від співчуття в сучасній психології розглядається як специфічний стан професійного виснаження, що формується внаслідок тривалого емоційного залучення в переживання людей, які перебувають у стані страждання або пережили травматичні події. На відміну від загального емоційного виснаження, цей феномен безпосередньо пов'язаний з емпатійною природою допомагаючих професій, де здатність до співпереживання виступає важливою умовою ефективної психологічної підтримки. Саме постійна емпатійна взаємодія з клієнтами, які переживають біль, втрати або кризові ситуації, поступово призводить до виснаження емоційних і психологічних ресурсів фахівця.

У теоретичному розумінні втома від співчуття описується як складний багатовимірний феномен, що охоплює емоційний, когнітивний та поведінковий рівні функціонування особистості. На емоційному рівні вона проявляється у відчутті внутрішнього виснаження, зниженні здатності до співпереживання, емоційній притупленості або, навпаки, підвищеній дратівливості. Когнітивний рівень пов'язаний зі змінами в сприйнятті професійної діяльності та власних можливостей допомоги, що може супроводжуватися сумнівами в професійній ефективності, відчуттям безсилля або зниженням мотивації. На поведінковому рівні втома від співчуття іноді проявляється в прагненні дистанціюватися від клієнтів, уникати складних емоційних ситуацій або формалізувати професійну взаємодію.

Важливою особливістю цього феномену є його відмінність від суміжних станів, таких як емоційне вигорання чи вторинна травматизація. Якщо емоційне вигорання зазвичай пов'язується з тривалим професійним перевантаженням та організаційними чинниками, то втома від співчуття виникає передусім унаслідок постійної емпатійної взаємодії з людьми, що переживають травматичний досвід. Водночас вона може поєднуватися з проявами вторинної травматизації, коли фахівець опосередковано переживає психологічні наслідки травматичних подій через історії та емоції клієнтів.

Отже, втома від співчуття постає як результат тривалого емоційного включення в процес допомоги іншим, що супроводжується поступовим виснаженням емпатійних і регуляторних ресурсів особистості. Усвідомлення цього феномену як природного ризику допомагаючих фахівців зумовлює необхідність подальшого аналізу психологічних механізмів його виникнення та пошуку ефективних способів подолання.

Виникнення втоми від співчуття пов'язане з особливостями професійної діяльності фахівців допомагаючих професій, яка передбачає постійне емоційне включення в переживання інших людей. Одним із провідних механізмів її формування є емпатійне перенавантаження, що виникає внаслідок тривалого співпереживання клієнтам, які переживають травматичний досвід. Підтримуючи емоційний контакт із клієнтом, фахівець змушений багаторазово стикатися з інтенсивними негативними переживаннями, що поступово призводить до виснаження емоційних ресурсів.

Важливу роль відіграє також механізм емоційної ідентифікації з переживаннями клієнтів. У процесі професійної взаємодії фахівець може несвідомо приймати на себе емоційний стан іншої людини, що сприяє більш глибокому розумінню її досвіду, але водночас підвищує ризик внутрішнього перенасичення негативними емоціями.

За відсутності достатніх навичок психологічного дистанціювання й саморегуляції таке емоційне ототожнення може спричиняти накопичення напруження та відчуття внутрішнього виснаження.

Ще одним важливим механізмом є накопичення травматичного матеріалу, з яким фахівець стикається в процесі роботи. Багаторазове слухання історій про втрати, насильство або інші кризові події може призводити до формування вторинних травматичних переживань, що впливають на емоційний стан, систему переконань та сприйняття світу. У таких випадках фахівець може починати переживати підвищену тривожність, емоційне напруження або песимістичне бачення соціальної реальності.

Суттєвим фактором є також порушення процесів психологічної саморегуляції, що виникає в умовах тривалого професійного навантаження. Висока інтенсивність роботи, велика кількість складних випадків та обмежені можливості для відновлення ресурсів можуть знижувати здатність фахівця до емоційного відновлення. У результаті поступово формується стан хронічного напруження, який сприяє розвитку втоми від співчуття.

Таким чином, виникнення втоми від співчуття зумовлюється взаємодією кількох психологічних механізмів, серед яких провідну роль відіграють емпатійне перенавантаження, емоційна ідентифікація з переживаннями клієнтів, накопичення травматичного матеріалу та виснаження ресурсів саморегуляції. Їх поєднання поступово формує стан емоційного й психологічного виснаження, що потребує своєчасного усвідомлення, профілактики в професійній діяльності фахівців допомагаючих професій.

Подолання втоми від співчуття пов'язане з відновленням психологічних ресурсів фахівця та оптимізацією способів емоційної і професійної саморегуляції. Одним із ключових механізмів є усвідомлення та регуляція власних емоційних станів, що передбачає розвиток здатності розпізнавати прояви внутрішнього напруження, диференціювати власні переживання і переживання клієнтів, а також своєчасно використовувати стратегії психологічного відновлення. Формування навичок емоційної саморегуляції дозволяє зменшувати інтенсивність негативних переживань і підтримувати стабільність психологічного стану в умовах професійного навантаження.

Важливим механізмом є психологічне дистанціювання від травматичного матеріалу, яке полягає в здатності фахівця зберігати емпатійне ставлення до клієнта без надмірного емоційного ототожнення з його переживаннями. Таке дистанціювання не означає зниження чутливості до стану іншої людини, а передбачає підтримання професійних меж, що допомагає запобігати перенасиченню негативними емоціями.

Суттєве значення має також смислова інтеграція професійного досвіду, яка дозволяє фахівцю усвідомлювати цінність і значущість своєї діяльності. Коли робота з людьми, що переживають кризу, включається в систему особистісних і професійних смислів, складні емоційні переживання сприймаються не лише як джерело виснаження, а й як складова професійного розвитку та допомоги іншим.

Не менш важливим механізмом виступає соціально-професійна підтримка, що реалізується через взаємодію з колегами, професійне обговорення складних випадків, участь у супервізії та спільному осмисленні професійного досвіду. Така

підтримка сприяє зниженню емоційної ізоляції, нормалізації переживань та відновленню внутрішніх ресурсів.

Отже, подолання втоми від співчуття відбувається через поєднання механізмів емоційної саморегуляції, психологічного дистанціювання, смислової інтеграції професійного досвіду та соціально-професійної підтримки. Їх взаємодія створює умови для відновлення психологічного благополуччя фахівців допомагаючих професій і сприяє збереженню їх професійної ефективності.

*A. Prosolenko, N. Potomkina*

## **SOCIAL COMPARISON IN DIGITAL ENVIRONMENTS AS A FACTOR OF MOTIVATION AND PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF YOUTH**

*A. Просолєнко, Н. Потьомкіна*

### **СОЦІАЛЬНЕ ПОРІВНЯННЯ В ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЯК ЧИННИК МОТИВАЦІЇ ТА ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПЛУЧЧЯ МОЛОДІ**

In contemporary society, digital technologies and online platforms have become an integral part of everyday life, particularly for young people. Social networks function not only as channels of communication, but also as environments in which individuals construct identities, present personal achievements, and interact with broader audiences. These processes influence important psychological mechanisms, including self-evaluation, motivation, emotional regulation, and psychological well-being.

The study of interpersonal comparison and social influence has long occupied an important place in psychological science. Classic theoretical foundations were developed within social psychology, where researchers emphasised that individuals tend to evaluate their abilities, opinions, and personal achievements by comparing themselves to others. Subsequent theoretical developments in social-cognitive psychology emphasised the significance of observational learning and social modelling in shaping behaviour and motivation. Within the context of family and developmental psychology, scholars have emphasised the significance of the social environment and interpersonal interactions in shaping self-concept and emotional stability. Together, these approaches demonstrate that social comparison is a natural psychological mechanism that helps individuals to interpret their experiences and regulate their behaviour within social groups.

However, the rapid expansion of digital communication in recent decades has transformed the conditions under which social comparison occurs. Unlike traditional social interaction, digital environments provide constant access to information about others' lives, achievements, and lifestyles. Social media platforms encourage active self-presentation through images, curated content, and public narratives about personal success. Consequently, users frequently encounter idealised portrayals of achievements and lifestyles that can seem to represent the prevailing standard of social success.

Such representations can have a significant impact on the psychological well-being of young people. During adolescence and early adulthood, individuals actively develop their identities, values, and long-term life goals. During these developmental stages, the evaluation of others and the search for social recognition play an especially important role. Digital platforms amplify these processes by making personal achievements publicly visible and enabling immediate feedback in the form of likes, comments, shares and follower counts.

These feedback mechanisms function as social signals that shape perceptions of approval and social status. Frequent exposure to such feedback can gradually shift motivation towards seeking external validation rather than pursuing intrinsic interests or personal growth. When personal achievements are primarily evaluated through visible indicators of popularity, motivation can become dependent on audience reactions.

This transformation in motivational structure can affect psychological well-being. When self-evaluation is closely tied to external feedback, self-esteem can become unstable and sensitive to changes in social acceptance. Individuals in this situation may experience anxiety, dissatisfaction with their achievements, or a persistent sense of inadequacy when comparing themselves with peers who appear to be more successful. Exposure to idealised success narratives can also lead to unrealistic expectations regarding personal development and life achievements.

Another important psychological consequence of digital comparison is the potential shift from intrinsic to extrinsic motivational orientations. Activities initially driven by curiosity, creativity, or personal interest may gradually become associated with the expectation of social approval. Without anticipated recognition, individuals may become frustrated or lose motivation to continue with long-term efforts that require persistence and gradual progress.

However, social comparison in digital environments does not necessarily have exclusively negative effects. Under certain conditions, it can be a powerful motivational tool. For example, observing the achievements of peers, mentors, or public figures can stimulate aspirations for self-improvement and encourage young people to pursue educational, professional, or creative goals. Exposure to successful role models can provide concrete examples of possible career paths, learning strategies, and personal development trajectories.

Moreover, the process of comparison can contribute to self-reflection and personal awareness. By evaluating their progress in relation to that of others, individuals can gain a better understanding of their strengths and identify areas for improvement, enabling them to set more realistic goals. Constructive comparison can therefore promote adaptive forms of motivation and encourage personal responsibility for growth.

From a psychological well-being perspective, the influence of social comparison in digital environments appears ambivalent. On the one hand, constant comparison with idealised images of success can lead to increased psychological pressure, emotional dissatisfaction, and motivational instability. Constructive forms of comparison, however, can stimulate self-development, encourage learning and strengthen goal-oriented behaviour.

Therefore, it is essential to understand the psychological mechanisms of social comparison in digital environments in order to analyse the motivational dynamics and emotional well-being of modern youth. Studying these processes enables us to identify the conditions under which digital interaction supports healthy self-development rather than undermining psychological stability.

In conclusion, social comparison in digital environments is an important psychological factor that influences motivation and psychological well-being among young people. The ability to interpret digital content critically, maintain intrinsic motivation, and develop balanced self-evaluation is becoming increasingly significant in contemporary digital culture. Further research on these processes could inform the development of psychological strategies to support healthy identity formation and sustainable motivation in the context of modern digital communication.

*A. Sleta*

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ДІТЕЙ У СУЧАСНИХ УМОВАХ:  
РОЛЬ МІЖПІВКУЛЬНОЇ АСИМЕТРІЇ ТА ПРАКТИК САМОРЕГУЛЯЦІЇ**

*A. Sleta*

**PRESERVING THE MENTAL WELL-BEING OF CHILDREN  
IN MODERN CONDITIONS: THE ROLE OF INTERHEMISPHERIC ASYMMETRY  
AND SELF-REGULATION PRACTICES**

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується високим рівнем соціальної нестабільності, інформаційним перевантаженням та хронічним стресом. В умовах воєнного стану в Україні ці виклики посилюються, що призводить до психотравматизації населення. Діти є найбільш вразливими до стресових ситуацій з огляду на незавершеність формування нервової системи й несформованості адаптаційних механізмів. Вимушене переміщення, розлука з близькими, зміна середовища створюють надмірне навантаження на дитячу психіку, наслідками чого стають зростання тривожності, емоційна лабільність та труднощі поведінкової регуляції. У зв'язку з цим пошук ефективних методів збереження психічного благополуччя дітей є актуальним завданням сучасної психології.

Метою даного дослідження є аналіз ролі міжпівкульної асиметрії у формуванні навичок саморегуляції як чинника збереження психічного благополуччя дітей у сучасних умовах, а також визначення основних напрямів практичного застосування отриманих знань у психологічній роботі з дітьми.

Психічне благополуччя особистості є багатовимірним конструктом, який включає емоційний, когнітивний та поведінковий компоненти. У дитячому віці це поняття набуває специфічних рис, оскільки психіка дитини перебуває в процесі активного становлення. Психічне благополуччя дитини визначається як стан гармонійного розвитку, що забезпечує можливість ефективної адаптації до мінливих умов середовища, успішної соціалізації та адекватного емоційного реагування. Хронічний стрес спричинений зовнішніми обставинами, детермінує психофізіологічне виснаження, яке супроводжується соматичними скаргами, поведінковою дерегуляцією та дефіцитом когнітивних процесів. Тому збереження психічного благополуччя потребує цілеспрямованої роботи з формування психологічної стійкості й розвитку навичок саморегуляції з раннього віку.

Нейропсихологічний підхід до розуміння психічного благополуччя передбачає аналіз мозкових механізмів, що забезпечують психічну діяльність. Фундаментальним принципом організації роботи головного мозку є функціональна асиметрія півкуль — розподіл функцій між лівою та правою півкулями, які працюють у тісній взаємодії. Ліва півкуля пов'язується з аналітичними процесами, логічним мисленням, мовленням та довільним контролем. Права півкуля, своєю чергою, забезпечує цілісне, образне сприйняття дійсності, відповідає за інтуїтивні процеси, емоційне реагування та відіграє ключову роль у переробці невербальної інформації й зв'язку з тілесними відчуттями. Для емоційної регуляції та поведінкової адаптації дитини вирішальне значення має збалансована взаємодія обох півкуль. Домінування активності однієї півкулі може призводити до специфічних труднощів: надмірна активація лівої півкулі без належного емоційного супроводу може спричинити ігнорування власних почуттів, тоді як надмірна активація правої півкулі проявляється в емоційній нестабільності, імпульсивності та схильності

до тривоги. Саме тому розвиток міжпівкульної взаємодії є важливим завданням психологічної роботи.

Ключовим інструментом підтримки психічного благополуччя виступають практики саморегуляції, які розуміються як здатність особистості усвідомлено керувати власними психічними станами, емоціями та поведінкою. У дитячому віці ця здатність проходить шлях від зовнішньої регуляції дорослими до внутрішньої, довольної саморегуляції. Розвинені навички саморегуляції дозволяють дитині ефективно справлятися зі стресовими ситуаціями, контролювати імпульсивні реакції та підтримувати працездатність. Одним із ключових компонентів саморегуляції є тілесне усвідомлення — здатність відчувати сигнали власного тіла, розпізнавати тілесні прояви різних емоційних станів (напруження, розслаблення, збудження) та свідомо впливати на них. Тіло виступає індикатором психоемоційного стану: тривога часто проявляється м'язовим напруженням, страх — скутістю. Навчаючи дитину прислухатися до тіла, ми допомагаємо їй краще розуміти власні емоції та вчасно помічати ознаки стресу. Особливого значення набувають вправи, що активізують взаємодію між півкулями головного мозку: кінезіологічні вправи (перехресні рухи, одночасні дії обома руками), дихальні техніки, вправи на координацію. Такі вправи сприяють утворенню нових нейронних зв'язків, покращують провідність нервових імпульсів між півкулями. Важливу роль у формуванні навичок саморегуляції відіграють ігрові методи, оскільки гра є природною діяльністю для дитини, в якій вона найбільш мотивована до навчання. Через гру діти можуть без примусу освоювати техніки дихання, вчитися розпізнавати емоції та відпрацьовувати способи реагування в складних ситуаціях.

Розуміння цих теоретичних механізмів відкриває шлях до аналізу конкретних сучасних методів, які інтегрують описані принципи в практичну роботу з дітьми. Зокрема, такі підходи, як соматична терапія та метод EMDR (ДПДГ), безпосередньо базуються на активізації міжпівкульної взаємодії та тілесного усвідомлення, пропонуючи інструменти, адаптовані до різних рівнів стресу й віку дитини.

У контексті роботи з дітьми дошкільного віку (3–6 років) особливо ефективними є ігрові методи, що не потребують вербалізації складних переживань. Наприклад, для зниження повсякденної тривожності використовуються вправи на заземлення: гра «Долоньки-корінці» — дитину просять сильно натискати стопами в підлогу уявляючи, що вона перетворюється на міцне дерево. Іншим прикладом є техніка «Метелик» (перехресні почергові обіймання себе за плечі), яка базується на двосторонній стимуляції півкуль та допомагає дитині заспокоїтись у безпечній ігровій формі. Такі практики формують навички тілесного усвідомлення й саморегуляції, які дитина згодом зможе використовувати самостійно.

У ситуаціях гострого стресу, зокрема під час обстрілів або безпосередньо після них, пріоритетними стають екстрені техніки стабілізації. Тут нейрофізіологічні механізми реалізуються через більш структуровані та підтримувальні інтервенції. Наприклад, ритмічне постукування по колінах (почергово лівою-правою рукою) або повільні перехресні кроки на місці допомагають мозку «перезавантажитись» та знизити рівень фізіологічного збудження. Відповідно, профілактика тривожності реалізується через ігрові розвивальні техніки, тоді як робота з травматичним досвідом потребує психотерапевтичних інтервенцій на основі тих самих механізмів, що проводяться фахівцем.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному підході до аналізу проблеми збереження психічного благополуччя дітей, що інтегрує нейропсихологічні знання про міжпівкульну асиметрію з практичними аспектами формування навичок саморегуляції. Міжпівкульна взаємодія розглядається як ключовий нейрофізіологічний механізм, що опосередковує ефективність практик саморегуляції в дитячому віці. Акцент на сучасному соціальному контексті (стрес, воєнний стан, інформаційне перевантаження) дозволяє конкретизувати проблему відповідно до нагальних потреб сьогодення.

Таким чином, проведений аналіз свідчить, що психічне благополуччя дітей у сучасних умовах потребує системної підтримки з огляду на високий рівень стресогенних факторів. Поеднання знань про міжпівкульну асиметрію з практиками саморегуляції, що базуються на тілесному усвідомленні, використанні кінезіологічних вправ для активізації міжпівкульної взаємодії та ігрових методах навчання, можуть бути ефективним інструментом збереження та створення психологічних й освітніх стратегій для розвитку та підтримки психічного здоров'я дітей. Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні психологічних аспектів міжпівкульної асиметрії.

*В. Сущенко*

#### **АНТИВІТАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ ПОСТТРАВМАТИЧНИХ ЗМІН ОСОБИСТОСТІ УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ**

*V. Sushchenko*

#### **ANTIVITALITY IN THE STRUCTURE OF POST-TRAUMATIC PERSONALITY CHANGES IN PARTICIPANTS OF COMBAT OPERATIONS**

Сучасні умови тривалого збройного протистояння супроводжуються значним психологічним навантаженням на військовослужбовців, які безпосередньо беруть участь у бойових діях. Перебування в ситуаціях постійної загрози життю, втрати побратимів, необхідності прийняття складних рішень та переживання інтенсивних стресових подій зумовлюють глибокі трансформації психічного функціонування особистості. У науковій літературі такі зміни описуються в межах феномену посттравматичних трансформацій, що охоплюють перебудову емоційної, когнітивної й ціннісно-сміслової сфер особистості.

У сучасній психології посттравматичні зміни особистості розглядаються як комплексна перебудова психічного функціонування, що виникає під впливом пережитого екстремального досвіду. Травматичні події, пов'язані з безпосередньою загрозою життю, участю в бойових діях, втратами та необхідністю діяти в умовах постійної небезпеки, можуть спричиняти не лише короткочасні стресові реакції, а й глибші трансформації системи уявлень про світ, себе та інших людей. У цьому контексті посттравматичні зміни охоплюють широкий спектр психологічних процесів, що відображають адаптацію особистості до пережитого досвіду, його інтеграцію у власну життєву історію.

Одним із ключових аспектів таких змін є трансформація когнітивної сфери. Після пережитих травматичних подій може змінюватися система базових переконань, пов'язаних із відчуттям безпеки світу, передбачуваності подій та можливості контролю над власним життям. Досвід війни часто супроводжується переосмисленням фундаментальних уявлень про справедливість, довіру та

стабільність соціального середовища. Це може призводити до формування більш песимістичного бачення реальності, підвищеної настороженості, очікування небезпеки та труднощів у відновленні відчуття життєвої стабільності.

Посттравматичні зміни також проявляються в емоційній сфері. Учасники бойових дій можуть переживати широкий спектр емоційних станів — від тривоги та внутрішнього напруження до емоційного притуплення або відчуженості. Нерідко спостерігається підвищена чутливість до стресових стимулів, труднощі в регуляції емоцій та схильність до переживання хронічної напруженості. Водночас можливе формування емоційної дистанційованості як своєрідного психологічного механізму захисту, що дозволяє зменшити інтенсивність переживань, але водночас ускладнює відновлення повноцінної емоційної включеності в повсякденне життя.

Важливі трансформації відбуваються і в ціннісно-смысловій сфері особистості. Переживання війни нерідко спричиняє переоцінку життєвих пріоритетів, зміну уявлень про значущість окремих життєвих цілей і ролей. Для частини військовослужбовців характерним стає посилення цінності життя, міжособистісної підтримки та особистої відповідальності. Водночас у деяких випадках травматичний досвід може супроводжуватися втратою відчуття життєвої перспективи, кризою смислів і труднощами у визначенні подальшого життєвого шляху.

Таким чином, посттравматичні зміни особистості в учасників бойових дій являють собою складний багатовимірний процес, що охоплює когнітивні, емоційні та смислові аспекти функціонування особистості. Вони відображають спосіб психологічної переробки пережитого досвіду та ступінь його інтеграції в структуру особистості, що може визначати подальші траєкторії адаптації або дезадаптації після завершення бойових дій. У цьому контексті особливого значення набуває аналіз тих проявів посттравматичних змін, які пов'язані зі зниженням життєвої активності та втратою суб'єктивної цінності життя. Одним із таких проявів виступає феномен антивitalності, що потребує окремого теоретичного осмислення в структурі посттравматичних трансформацій особистості.

У психологічному вимірі антивitalність може розглядатися як стан поступового згасання вітальної активності, що проявляється в зниженні інтересу до життя, втраті відчуття життєвої перспективи та ослабленні мотивації до самозбереження. Учасники бойових дій, які тривалий час перебували в умовах загрози життю й інтенсивного емоційного напруження, нерідко стикаються з глибокими внутрішніми змінами, що зачіпають не лише емоційну стабільність, а й базові установки щодо цінності власного існування.

У структурі посттравматичних трансформацій антивitalність може формуватися як результат порушення інтеграції травматичного досвіду в особистісну систему смислів. Пережиті події здатні змінювати уявлення людини про світ, справедливість і безпечність соціального середовища, що призводить до переоцінки життєвих орієнтирів і ослаблення віри в можливість позитивних змін у майбутньому. У таких умовах виникає відчуття екзистенційної невизначеності, яке може супроводжуватися переживанням внутрішньої порожнечі, безнадійності та втрати смислової опори.

Антивitalність у цьому контексті виступає своєрідним індикатором порушення цілісності особистісної структури після травматичного досвіду. Вона відображає взаємодію когнітивних, емоційних і смислових змін, що відбуваються в процесі психологічної переробки травматичних подій.

На когнітивному рівні антивітальність може проявлятися у формуванні стійких негативних узагальнень щодо майбутнього, власних можливостей та перспектив подальшого життя. Пережитий травматичний досвід здатний змінювати систему базових переконань особистості, спричиняючи домінування песимістичних очікувань, відчуття безсилля та переконання в неможливості позитивних змін. Учасники бойових дій можуть схильні інтерпретувати власний життєвий досвід через призму втрат і небезпеки, що призводить до формування когнітивних схем безнадійності, зниження віри у власну ефективність та обмеження здатності планувати майбутнє.

На емоційному рівні антивітальність пов'язана з переживанням тривалого емоційного виснаження, внутрішньої спустошеності або байдужості до подій власного життя. Після інтенсивних психотравматичних переживань можуть спостерігатися зниження емоційної чутливості, труднощі в переживанні позитивних емоцій, а також стан хронічної напруженості або пригніченості. У деяких випадках формується емоційна дистанційованість як захисна реакція, що дозволяє зменшити інтенсивність болісних переживань, але водночас обмежує здатність відчувати залученість до життя та міжособистісних взаємин.

На смисловому рівні антивітальність проявляється в зниженні значущості життєвих цілей, втраті відчуття життєвої перспективи та послабленні внутрішньої мотивації до самореалізації. Травматичний досвід може спричинити кризу смислів, коли раніше важливі життєві орієнтири втрачають свою актуальність або перестають сприйматися як досяжні. Саме порушення смисложиттєвої регуляції створює підґрунтя для формування антивітальних тенденцій, оскільки зменшується суб'єктивне переживання цінності життя та його значущості для самої людини.

Таке поєднання змін створює підґрунтя для редукції життєвої активності й формування внутрішньої дистанції від власного життя.

Важливою особливістю антивітальності є її латентний характер. На відміну від відкритих форм суїцидальної поведінки, вона може проявлятися через поступове зниження життєвої ініціативи, втрату зацікавленості в майбутньому, відчуження від значущих життєвих цілей або байдужість до власного благополуччя. Саме тому антивітальність доцільно розглядати як ранній психологічний індикатор потенційного суїцидального ризику, що виникає на тлі складних посттравматичних переживань.

Таким чином, у структурі посттравматичних змін особистості антивітальність виступає інтегративним проявом внутрішньої дезінтеграції життєвої спрямованості, пов'язаним із трансформацією когнітивних уявлень, емоційних переживань та смислових орієнтирів. Її аналіз дозволяє зрозуміти психологічні механізми зниження життєвої активності у учасників бойових дій та окреслити напрями розроблення ефективних підходів до психологічного відновлення осіб з бойовим досвідом.

*Е. Умерова*

**ТРАНСГЕНЕРАЦІЙНА ТРАВМА:  
МЕХАНІЗМИ ВПЛИВУ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ**

*E. Umerova*

**TRANSGENERATIONAL TRAUMA: MECHANISMS INFLUENCING PSYCHOLOGICAL  
WELL-BEING OF A PERSON**

У сучасному психологічному дискурсі зростає інтерес до вивчення довготривалих наслідків травматичного досвіду, зокрема тих, що виходять за межі індивідуального переживання та охоплюють міжпоколінний вимір. Травматичні події, пережиті попередніми поколіннями, можуть зберігати свій психологічний вплив у сімейних системах і передаватися через особливості виховання, емоційні реакції, стилі взаємодії та сімейні наративи. У результаті формується феномен трансгенераційної травми, який відображає складні процеси інтергенераційної передачі травматичного досвіду і його впливу на психологічне функціонування особистості.

У цьому контексті особливої уваги набуває проблема психологічного благополуччя, що розглядається як інтегративна характеристика гармонійного функціонування особистості, яка охоплює емоційний баланс, задоволеність життям, відчуття смислу та здатність до конструктивної взаємодії з іншими. Невідрефлексований травматичний досвід попередніх поколінь може впливати на формування базових установок щодо безпеки світу, довіри до людей та власної цінності, що, у свою чергу, позначається на рівні психологічного благополуччя.

Попри зростання кількості досліджень, присвячених травматичному досвіду, питання психологічних механізмів впливу трансгенераційної травми на благополуччя особистості залишається недостатньо висвітленим. Більшість наукових робіт зосереджуються на клінічних проявах травматизації або окремих аспектах міжпоколінної передачі досвіду, тоді як комплексний аналіз механізмів її впливу на психологічне благополуччя потребує подальшого теоретичного осмислення. У зв'язку з цим актуальним є дослідження трансгенераційної травми як психологічного феномену та визначення механізмів її впливу на благополуччя особистості.

У сучасній психології трансгенераційна травма розглядається як особливий різновид психологічного впливу травматичного досвіду, що виходить за межі життєвого досвіду однієї людини та охоплює кілька поколінь. Йдеться про ситуацію, коли події, пов'язані з насильством, війнами, масовими катастрофами або тривалими кризовими умовами, залишають глибокий слід у психіці людей і продовжують впливати на їхніх нащадків. У цьому випадку травматичний досвід передається не через безпосереднє переживання події, а через систему сімейних взаємин, емоційні реакції та особливості комунікації в родині.

Однією з важливих характеристик трансгенераційної травми є її латентний характер. Нерідко вона не проявляється у вигляді прямого спогаду про травматичну подію, а відображається у формі певних емоційних станів, поведінкових патернів або особливостей сприйняття світу. У наступних поколіннях це може проявлятися як підвищена тривожність, відчуття невизначеної загрози, труднощі довіри, схильність до гіперконтролю або емоційної відстороненості. Такі прояви формуються в

контексті сімейної взаємодії, де травматичний досвід попередніх поколінь часто існує у формі прихованих або недостатньо усвідомлених наративів.

Передача трансгенераційної травми пов'язана з кількома взаємопов'язаними процесами. Насамперед важливу роль відіграє сімейна комунікація, у межах якої травматичний досвід може або відкрито обговорюватися, або, навпаки, замовчуватися. У випадках, коли події минулого не інтегровані в сімейну історію, формується своєрідна «емоційна тінь» травми, яка впливає на атмосферу в родині та на спосіб інтерпретації життєвих подій. Значення має також стиль емоційної взаємодії між членами сім'ї, адже саме через нього передаються способи реагування на небезпеку, втрату або невизначеність.

У теоретичному плані трансгенераційна травма розглядається як системний феномен, що охоплює когнітивний, емоційний і реляційний рівні функціонування особистості. На когнітивному рівні вона може впливати на формування базових переконань про світ, безпеку та довіру до інших. На емоційному рівні — визначати характер переживань і способи їх регуляції. На рівні міжособистісної взаємодії — формувати специфічні моделі близькості, дистанції або залежності в стосунках. Таким чином, трансгенераційна травма постає не лише як наслідок минулих подій, а як складний процес, що визначає особливості функціонування особистості в сучасному життєвому контексті.

Вплив трансгенераційної травми на психологічне благополуччя особистості здійснюється через низку взаємопов'язаних психологічних механізмів, які опосередковують інтергенераційну передачу травматичного досвіду та визначають особливості емоційного і соціального функціонування людини. Ці механізми формуються в контексті сімейної взаємодії й проявляються в специфічних способах сприйняття себе, інших людей і навколишнього світу.

Одним із ключових є когнітивний механізм, що пов'язаний із формуванням базових переконань та інтерпретацій життєвого досвіду. У сім'ях, де присутній невідрефлексований травматичний досвід, можуть передаватися установки про небезпечність світу, недовіру до інших або необхідність постійного контролю ситуації. Такі переконання формують специфічну картину світу, у межах якої домінують очікування загрози, що знижує відчуття стабільності та внутрішньої безпеки. Унаслідок цього особистість може формувати песимістичні очікування щодо майбутнього та знижений рівень життєвої задоволеності.

Важливу роль відіграє емоційно-регуляторний механізм, який стосується способів переживання та регуляції емоцій. Травматичний досвід попередніх поколінь може відображатися в підвищеному емоційному напруженні, схильності до тривожних або депресивних переживань, а також у труднощах відкритого вираження почуттів. У таких умовах людина часто засвоює неадаптивні стратегії емоційної регуляції, що ускладнює підтримання емоційного балансу та відчуття психологічного благополуччя. Тривале накопичення непрожитих емоцій може призводити до емоційного виснаження й зниження суб'єктивного відчуття внутрішньої гармонії.

Наступним є реляційний механізм, пов'язаний із формуванням моделей міжособистісної взаємодії. Трансгенераційна травма може впливати на характер близьких стосунків, формуючи або надмірну емоційну дистанцію, або підвищену залежність у взаємодії. Такі патерни нерідко супроводжуються труднощами довіри, страхом втрати або униканням емоційної близькості, що знижує задоволеність

міжособистісними стосунками — важливою складовою психологічного благополуччя. У результаті людина може відчувати брак емоційної підтримки та стабільності в близьких взаєминах.

Окремого значення набуває ціннісно-смісловий механізм, який визначає спосіб осмислення життєвого досвіду та сімейної історії. Невідрефлексована травма може призводити до фрагментарності життєвих смислів, відчуття втрати життєвих орієнтирів або труднощів у формуванні позитивної життєвої перспективи. Натомість процес усвідомлення і смислової інтеграції сімейного досвіду сприяє відновленню внутрішньої цілісності та формуванню більш стабільного відчуття благополуччя. Таким чином, переосмислення сімейної історії може стати важливим ресурсом психологічного відновлення особистості.

Взаємодія зазначених механізмів має системний характер: когнітивні переконання впливають на емоційні переживання, емоційний стан визначає характер міжособистісної взаємодії, а смислове осмислення життєвого досвіду може або посилювати, або пом'якшувати вплив травматичної спадщини. У сукупності це визначає складну динаміку впливу трансгенераційної травми на психологічне благополуччя особистості.

Отже, трансгенераційна травма постає як складний психологічний феномен, що відображає міжпоколінну передачу травматичного досвіду та впливає на різні аспекти функціонування особистості. Невідрефлексований травматичний досвід попередніх поколінь здатний формувати специфічні моделі сприйняття світу та взаємодії з іншими, які можуть як обмежувати відчуття безпеки й стабільності, так і впливати на якість життєвого функціонування.

Розуміння психологічних механізмів впливу трансгенераційної травми дозволяє глибше осмислити процеси формування внутрішнього благополуччя особистості та окреслити напрями психологічної допомоги.

*В. Шикало*

## **ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ПЕРЕЖИВАННЯ САМОТНОСТІ В УМОВАХ ВИМУШЕНОГО ПЕРЕСЕЛЕННЯ**

*V. Shykalo*

## **PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF EXPERIENCING LONELINESS IN THE CONTEXT OF FORCED DISPLACEMENT**

Сучасні соціальні умови, пов'язані з воєнними подіями та масштабними міграційними процесами, актуалізують проблему психологічного благополуччя осіб, які переживають вимушене переселення.

Вимушене переселення часто супроводжується руйнуванням звичного соціального середовища, втратою стабільності життєвих умов та необхідністю адаптації до нових соціальних реалій. За таких умов посилюється ризик виникнення відчуття соціального відчуження та зниження переживання приналежності до спільноти. Водночас самотність може бути пов'язана не лише із зовнішніми змінами соціального середовища, а й із внутрішніми психологічними процесами, що формуються під впливом травматичного досвіду та трансформації життєвих орієнтирів.

Отже, зростання масштабів вимушеної міграції та значний вплив самотності на психічне здоров'я зумовлюють необхідність дослідження психологічних механізмів

її переживання. Їх аналіз дозволяє глибше зрозуміти внутрішні процеси адаптації до нових умов життя та створює підґрунтя для розроблення ефективних програм психологічної підтримки осіб, які пережили досвід вимушеного переселення.

Самотність у сучасній психології розглядається як складний багатовимірний феномен, що відображає суб'єктивне переживання недостатності або незадоволеності значущих міжособистісних зв'язків. На відміну від соціальної ізоляції, яка описує об'єктивний дефіцит контактів, самотність має насамперед психологічну природу: людина може мати широке коло взаємодій і водночас відчувати глибоку внутрішню відокремленість. У цьому сенсі вона є не стільки характеристикою соціальної ситуації, скільки результатом її особистісного сприйняття та емоційного переживання.

У різних теоретичних підходах самотність часто пояснюють через розрив між очікуваною та реальною якістю близькості й підтримки. Важливою є не кількість контактів, а їхня психологічна значущість: відчуття прийняття, взаємності, безпечності та можливості бути почутим. Коли ці потреби залишаються незадоволеними, виникає відчуття дефіциту належності, що супроводжується тривогою, сумом або відчуттям внутрішньої порожнечі. Самотність може проявлятися як ситуативна реакція на життєві зміни або набувати хронічного характеру, стаючи частиною повсякденного психологічного досвіду.

У науковій літературі розрізняють кілька форм самотності. Емоційна самотність пов'язана з браком близьких і довірливих стосунків, тоді як соціальна самотність відображає недостатнє відчуття інтегрованості у групу чи спільноту. Окремо виділяють екзистенційний вимір самотності, що пов'язаний із переживанням глибокої відокремленості та унікальності власного досвіду, особливо актуалізованим у кризових і травматичних ситуаціях.

Важливе місце в поясненні самотності займає когнітивна перспектива, відповідно до якої цей стан значною мірою визначається особливостями інтерпретації соціальних ситуацій. Очікування відкидання, надмірна увага до сигналів дистанції або недовіра до інших можуть підтримувати відчуття ізольованості навіть за наявності соціальних контактів. У таких умовах формується замкнене коло: негативні очікування знижують відкритість до взаємодії, що ускладнює встановлення близьких зв'язків і, своєю чергою, посилює переживання самотності.

Самотність також тісно пов'язана зі станом психічного здоров'я. Її тривале переживання підвищує ризик депресивних і тривожних проявів, знижує суб'єктивне відчуття життєвої ефективності та послаблює мотивацію до соціальної активності. Водночас самотність може розглядатися не лише як ризиковий стан, а й як сигнал про порушення базових психологічних потреб — у приналежності, підтримці та безпеці. Саме тому її аналіз у психологічних дослідженнях потребує поєднання як дефіцитарної, так і ресурсної перспективи.

Таким чином, теоретичний огляд феномену самотності дозволяє трактувати її як інтегративний психологічний стан, що формується у взаємодії когнітивних інтерпретацій, емоційної динаміки, смислових процесів та якості соціально-реляційного досвіду.

На основі узагальнення сучасних підходів до розуміння самотності та особливостей її переживання в ситуації вимушеного переселення можна запропоновано авторську модель психологічних механізмів формування та підтримання цього стану. Модель виходить із уявлення про самотність як результат

взаємодії внутрішніх психічних процесів, що активізуються в умовах порушення життєвих зв'язків, втрати звичного соціального середовища та необхідності адаптації до нових умов існування. У структурі моделі виокремлено чотири взаємопов'язані психологічні механізми: когнітивно-інтерпретаційний, емоційно-регуляторний, смислово-ідентифікаційний та соціально-реляційний.

Когнітивно-інтерпретаційний механізм пов'язаний зі способом осмислення соціального досвіду та власної становища в новому середовищі. У ситуації вимушеного переселення відбувається переоцінка базових уявлень про стабільність світу, передбачуваність життєвих подій і надійність міжособистісних зв'язків. Якщо інтерпретація соціальних ситуацій набуває переважно негативного або недовірливого характеру, зростає ймовірність формування очікування відкидання чи нерозуміння інших. У таких умовах навіть наявні соціальні контакти можуть сприйматися як недостатньо підтримувальні, що сприяє посиленню суб'єктивного відчуття самотності.

Емоційно-регуляторний механізм відображає роль афективних процесів у формуванні та підтриманні переживання самотності. Досвід втрат, невизначеності та життєвих змін може супроводжуватися підвищеною тривожністю, внутрішнім напруженням, емоційною вразливістю та відчуттям беззахисності. Якщо ці переживання залишаються недостатньо опрацьованими або регуляція емоцій ускладнена, людина може уникати активної взаємодії з оточенням, що обмежує можливості для формування нових соціальних зв'язків. У такому випадку емоційні стани не лише відображають самотність, а й підтримують її, створюючи замкнений психологічний цикл.

Смислово-ідентифікаційний механізм пов'язаний із трансформацією системи особистісних смислів і самоусвідомлення в умовах життєвих змін. Вимушене переселення часто супроводжується порушенням відчуття життєвої цілісності, втратою звичних ролей і переосмисленням власної ідентичності. У процесі адаптації людина може переживати розрив між попереднім образом себе та новою соціальною ситуацією, що посилює відчуття внутрішньої відокремленості. За відсутності можливості інтегрувати новий досвід у систему життєвих смислів самотність набуває більш глибокого, екзистенційного характеру.

Соціально-реляційний механізм відображає особливості побудови та сприйняття міжособистісних зв'язків у новому соціальному середовищі. Після вимушеного переселення змінюється структура соціальних контактів, знижується відчуття стабільності та взаємності у взаєминах. Важливим стає не лише наявність контактів, а й суб'єктивне переживання підтримки, довіри та приналежності до спільноти. Якщо процес соціальної інтеграції ускладнений або супроводжується переживанням дистанції з боку оточення, формується відчуття соціального відчуження, яке підсилює переживання самотності.

Запропонована модель передбачає тісну взаємодію зазначених механізмів. Когнітивні інтерпретації впливають на емоційні реакції, емоційні стани визначають готовність до взаємодії з іншими, а смислові процеси формують загальне відчуття життєвої цілісності та приналежності. Соціальний досвід, у свою чергу, може підтверджувати або змінювати індивідуальні інтерпретації та емоційні установки. Таким чином, переживання самотності в умовах вимушеного переселення формується як результат динамічної взаємодії когнітивних, емоційних, смислових і соціально-реляційних процесів, що визначають особливості адаптації особистості до нових умов життя.

*Є. Ярошенко*

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СТИЛІВ БАТЬКІВСЬКОГО ВИХОВАННЯ  
ІЗ САМООЦІНКОЮ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

*E. Yaroshenko*

**THE RELATIONSHIP BETWEEN PARENTING STYLES AND SELF-ESTEEM  
OF HIGHER EDUCATION STUDENTS**

У сучасних соціокультурних умовах посилюється науковий інтерес до проблематики сім'ї як провідного інституту первинної соціалізації особистості. Особливої актуальності набуває дослідження взаємин між батьками та особами юнацького віку, що відповідає періоду навчання у вищому навчальному закладі, — періоді завершення інтенсивного формування світоглядних орієнтацій, ціннісних установок і життєвих стратегій. За умов трансформації суспільних норм і дефіциту усталених соціальних орієнтирів саме сім'я виступає визначальним середовищем особистісного становлення молоді. У разі недостатньої емоційної підтримки та конструктивного батьківського супроводу юнак змушений орієнтуватися переважно на власний обмежений досвід і ситуативні емоційні реакції, що може позначатися на рівні його відповідальності, сформованості самооцінки та здатності до автономного прийняття рішень.

Сімейне середовище має амбівалентний потенціал впливу: воно може як сприяти гармонійному розвитку, так і зумовлювати виникнення особистісних труднощів. Характер батьківського ставлення, домінуючий стиль виховання та специфіка взаємодії визначають рівень самостійності, впевненості в собі, емоційної стабільності й соціальної адаптивності здобувачів вищої освіти. Саме в межах родинної взаємодії закладаються передумови формування ставлення до себе, відповідальності, конструктивності поведінки або, навпаки, схильності до конфліктності та емоційної дезорганізації.

Проблема дитячо-батьківських взаємин представлена у працях класиків психології, зокрема Л. Виготського, Л. Божович, Г. Костюка, З. Фрейда, С. Холла, Д. Баумрінд, Е. Маккобі, Д. Мартін та інших дослідників, які обґрунтували вплив стилю виховання на емоційний і соціальний розвиток дитини. В українському науковому дискурсі специфіку родинної взаємодії розкрито в працях М. Боришевського, М. Корольчука, З. Крижановської, Т. Яблонської, Т. Яценко. Особливості становлення ідентичності та самосвідомості, висвітлено в дослідженнях Е. Еріксона та Е. Ейдемільера, що є важливими для розуміння механізмів формування самооцінки в здобувачів вищої освіти.

Сучасні соціальні виклики, зокрема умови воєнного стану, істотно впливають на емоційний клімат сім'ї, посилюючи напруження у взаєминах між батьками та юнаками. Хронічний стрес, невизначеність і трансформація звичного способу життя можуть зумовлювати підвищення тривожності, емоційну лабільність або замкнутість здобувачів вищої освіти, що, своєю чергою, відображається на характері родинної взаємодії. У таких умовах проблема впливу стилю батьківського виховання на особистісне становлення набуває особливої значущості.

Юнацький вік, який відповідає періоду навчання у ЗВО, характеризується інтенсивними фізіологічними та психологічними змінами. Він є завершальним етапом переходу до дорослості й супроводжується формуванням світоглядної позиції, професійного самовизначення, розвитком автономії та внутрішніми

суперечностями. Незважаючи на значний потенціал особистісного зростання, саме в цей період загострюються конфлікти в системі «батьки — дитина». Амбівалентність потреб — прагнення до самостійності, сепарації за одночасної потреби в підтримці — створює додаткове напруження у взаєминах. Рівень конструктивності цих взаємин значною мірою визначається усталеним стилем виховання. Тип батьківської поведінки впливає на формування характеру, систему цінностей, соціальну зрілість і ставлення юнаків до себе. Самооцінка як інтегральний компонент самосвідомості відображає прийняття особистістю власної значущості, компетентності та соціальної цінності. Вона формується в процесі інтеріоризації оцінних суджень значущих дорослих, насамперед батьків.

Емпіричні та теоретичні дослідження свідчать, що авторитарні або емоційно відчужені стилі виховання можуть зумовлювати формування заниженої самооцінки, почуття меншовартості та соціальної пасивності. Натомість демократичний стиль, що поєднує вимогливість із підтримкою й наданням автономії, сприяє розвитку впевненості, відповідальності й адекватного самосприймання. Надмірний контроль, непослідовність вимог, переважання санкцій над підтримкою й дефіцит емоційного контакту створюють ризики для формування негативного образу «Я». Таким чином, довірливі, емоційно теплі взаємини, основані на взаємоповазі та визнанні права юнака на самостійність, є важливою умовою становлення позитивної й реалістичної самооцінки.

Узагальнення наукових джерел засвідчує, що проблема впливу стилів батьківського виховання на самооцінку здобувачів вищої освіти залишається актуальною та недостатньо вичерпною. Соціальні трансформації та специфічні виклики кожного покоління зумовлюють появу нових аспектів дитячо-батьківської взаємодії, що потребують подальшого теоретичного осмислення й емпіричного дослідження.

СЕКЦІЯ:

КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

*P. Nasirova*

**LINGUISTIC TOLERANCE IN INTERNATIONAL NEGOTIATIONS:  
CULTURAL RESONANCE AND ADAPTATION IN STRATEGIC COMMUNICATION**

*П. Насірова*

**МОВНА ТОЛЕРАНТНІСТЬ У МІЖНАРОДНИХ ПЕРЕГОВОРАХ:  
КУЛЬТУРНИЙ РЕЗОНАНС ТА АДАПТАЦІЯ В СТРАТЕГІЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

In today's globalized economy, international negotiations have become more than simple exchanges of money or resources. They often unfold as complex cultural interactions, where people from very different backgrounds, speaking different languages and thinking in different ways, need to reach an agreement. I remember one negotiation in Dubai where the Japanese team remained almost completely silent for long stretches. At first, we thought they were hesitant or unsure — but they were following *kuuki wo yomu*, literally “reading the air.” That's exactly where linguistic tolerance becomes crucial.

In reality, many negotiations fail not because the parties disagree on economics or strategy, but because they misread each other. Language can shift power, trust, and even how fair people perceive an outcome to be. It's subtle, but it's incredibly impactful. Sometimes, even a tiny misinterpreted phrase can derail hours of planning.

So, what exactly is linguistic tolerance? Essentially, it's noticing differences in language use, accepting them, and adjusting accordingly. That might mean an accent, a pause, an indirect phrasing, or even what isn't said at all. Instead of seeing these as deficits, linguistic tolerance treats them as part of the negotiation landscape that demands flexibility and careful attention. What's interesting — and somewhat novel — is thinking of this not just as an ethical skill but as a strategic resource that can actively shape negotiation outcomes.

Low-context cultures, such as the United States or Germany, tend to spell everything out. They prize clarity and directness, and hesitation often gets interpreted as indecision or lack of commitment. High-context cultures, like Japan, Turkey, or many Arab societies, rely heavily on shared context, relational cues, and non-verbal communication. Silence, indirect phrasing, or subtle gestures may carry enormous meaning. Misreading these cues is a common source of frustration, even embarrassment.

So, negotiators need to be adaptable. You nod, you pause, you ask questions, you sometimes even guess what's meant but not spoken. It's messy. It's human. And it's exactly the sort of flexibility that distinguishes effective negotiators from less effective ones. One might even say that cultural adaptability is as important as any formal strategy in these contexts. Importantly, recognizing these subtle dynamics and integrating them into negotiation strategy highlights an often-overlooked aspect of international negotiation: language itself is a strategic variable, not just a medium. That, arguably, is part of the scientific novelty of approaching linguistic tolerance this way.

Language itself isn't neutral. Take the word cooperation. In English, it can suggest a transactional relationship. In another cultural or linguistic context, it can imply loyalty, moral obligation, or collective responsibility. Missing this nuance can result in mismatched expectations or even conflict. Semantic empathy — the ability to understand meaning through the lens of another culture — is vital. One practical way to do this is through paraphrasing. Not mechanically repeating words, but restating them in a way that reflects the other party's cultural frame. Doing this signals engagement and respect. It helps build trust. It smooths out misunderstandings that otherwise fester unnoticed.

What makes this perspective somewhat original is framing paraphrasing, semantic empathy, and contextual flexibility not just as polite or ethical behaviors but as measurable strategic skills that can improve negotiation outcomes in quantifiable ways. In other words, linguistic tolerance is not just a nice-to-have—it can be studied and applied as a core competency.

Linguistic tolerance isn't just “nice to have”; it can actively shape outcomes. It reduces misunderstandings, helps build trust, and can prevent power imbalances from derailing a negotiation. Sometimes, it even prevents what I call “awkward escalations”, where a small misinterpretation suddenly feels like a major conflict. Negotiators who ignore this do so at their own peril.

International negotiation tables are messy places. Cultures clash. Words carry heavy, often hidden baggage. And yet, when approached carefully, language can become a bridge rather than a barrier. Understanding subtle cues, tolerating differences, and adjusting one's approach can turn potentially divisive moments into constructive dialogue. Honestly, this is often where deals succeed or fail.

The human insight — and the scientific novelty — is in recognizing that linguistic tolerance can be integrated as a strategic tool, not merely a passive or reactive skill. When negotiators actively monitor, interpret, and adapt to linguistic cues, they are effectively using language as part of their strategy, creating a new layer of analysis in negotiation studies.

*M. Chepelieva*

## **STUDENTS' AWARENESS OF ETHICAL ISSUES IN USING AI TOOLS**

*M. Чепелева*

### **РОЗУМІННЯ СТУДЕНТАМИ ЕТИЧНИХ ПИТАНЬ ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ**

The purpose of the study presented to your attention is to discover the level of motivation to learn English, the students' reliance on different Artificial Intelligence tools and their attitude to ethical issues in dealing with AI. The study was conducted with the first-year students of Kharkiv University of Radio Electronics. Overall, 45 first-year students of the Faculties of Computer Science and Infocommunications took part in the first stage of this diagnostic learning experiment.

Our experiment consisted of three parts. The first part was comprised of 7 questions concerning the students' educational background and their current involvement in English learning. There were 33 students' responses to the set questions. In this article, we will analyse only three most illustrative findings.

The students' answers to the first question "You learn English because..." reveal that the majority of the questioned students (75,8%) does it because it is necessary for their future career, and it may open doors to multinational companies. 66,7% learn it because it is part of the university programme and it is useful when travelling abroad. A little more than half of the students (57,6%) claim that they enjoy leaning the language. Only 5 students admitted that their parents play some role in their motivation to learn English.

When asked what they would rather do in the current learning situation, the students replied in a rather surprising way. 39,1% would prefer to create an app or online project in English and participate in Erasmus or other exchange programs. 35,7% would rather spend their time on subjects more important than English. However, 32,1% would like to have more classes of English or join a speaking club instead of regular classes. Interestingly, only 2 students want to be allowed to use AI during tests.

According to the survey, during the lesson, for the majority of students the most important things are the teacher's method of delivering material and interacting (72,7%), while the atmosphere in the group (51,5%) and the opportunity to speak English even if they make mistakes (48,5%) are a little less important. The least significant issues for them appear to be rewarded for their progress in English (15,2%) and participation in pair or group discussions (12,1%). The teacher's personality and work with interesting teaching materials turned out to concern only less than half of the responders (42,4%).

The second part of the diagnostic learning experiment dealt with the students' attitude toward AI tools. We got only 28 responses out of 45 potential ones, which shows that not all the students answered this questionnaire. There were 14 questions in that part, though we will analyse only the most notable of them.

The first question concerned the frequency of using AI tools. The answers surprised us and caused disbelief as 71,4% of the students claim that they refer to these sources rather seldom. However, 21,4% admitted doing it rather often, and only 7,1% confused us with the answer "never". Our classroom observations obviously show that, putting it mildly, it is not true.

In their answers to the second question the students assert that they mainly use AI tools for explaining concepts and tutoring (67,9%), for ideas generation and brainstorming (53,6%), for preparation for tests and exams (50%), for summarizing and note-taking

(42,9%). Only unbelievable 14,3% confessed that they use AI tools for writing essays and academic papers, which again disagrees with our observations.

The students' answers to the questions about the negative influence of AI on memory and critical thinking clearly show that most of the responders have very little fear that their cognitive abilities may get worse. Only a few are conscious about the threat AI poses to their information retention (5 students) and independent logical reasoning (8 students). It shows that the majority of the students do not recognize the hazard.

When asked about their overdependence on AI for doing their homework, most of the students answered that they either have not noticed (50%) or do not feel it at all (42,9%). Only 2 students admitted that they rely on AI very much.

We also posed some questions on the ethical use of AI tools. Most of the students (57,7%) agree that using any AI tools for doing homework is "lying to yourself". However, 23,1% don't see anything bad in it because in this way they manage to cheat the modern system of education. Rather honestly, 5 students (19,2%) confessed that AI tools help them get a better grade or mark.

Another question about cheating with AI concerned fairness towards those who do not cheat with the help of these tools. Most of the students (46,4%) agree that it is not fair, however, practically the same number of responders (42,9%) claim that they don't care about the others. Two students wondered why the rest of their fellow students do not use this opportunity to cheat, and only one student believes that it is absolutely fair. All these answers raise the question on the state of morale among our students. Probably the students do not pay much attention to the ethical issues or are unaware of the threats which are involved in dealing with AI tools in education.

The last question concerned the way the students acquired the skills necessary to use different AI tools. The majority of the students (75%) answered that they learnt how to use AI tools either by themselves, or with their friends' help (28,6%). Regrettably, their school or university teachers didn't give them enough useful guidance.

The third stage of our diagnostic learning experiment involved writing an opinion essay (250-300 words) on the topic "AI tools in education: friends, foes or frenemies?" The students were particularly asked not to use any AI tools while writing the essay. They were also asked to send their essays to any AI tool with the request to check and explain their mistakes. The last step in this part of the experiment was for the students to summarise AI's comments and corrections in one paragraph, explain what they have learnt from them and send us (1) their original essay, (2) the AI version and (3) their analysis.

We received only 37 essays out of 45 which could have been written by all the students. Unfortunately, as soon as we started reading the very first essays, it became evident that they were written either in whole or in part with AI help. Most of the essays have extremely formal vocabulary and grammar, which B2 level students could hardly be aware of. These essays have a perfect layout and paragraphing, and correct linking devices. What lacks in them is the students' own opinion on the set question and mistakes. Very few of the essays that were sent to us contained mistakes typical for the students of this level of English. It is a sure sign that they were written with some extra help.

Only several essays (11) contain the students' own opinion on the topic, and only one of them has all the typical mistakes that first and second-year students make in written papers.

The AI's feedback that the students sent to us can be divided into 2 categories. In the first one, AI just corrected the few mistakes that, in its opinion, were made in the original

essay, or substituted some fewer formal expressions by more formal ones. In the second category, there was an absolutely different version on the same topic. There were even cases (7) when the first essay, allegedly written by a student, and the second essay, suggested by AI, coincided.

The students' analysis of AI's feedback presupposed that they would make some important conclusions on how useful that feedback was for them. Regretfully, we have to admit that in most cases even the feedback was written by AI and not by the students themselves.

The results of our diagnostic learning experiment allow us to conclude that in the current situation of computer-managed instruction in most schools and universities of Ukraine it is urgent to introduce either a course or special classes on ethical issues concerning the use of AI in education. It is vitally important that, in order to obtain high quality education, students should be able to realize that it their own responsibility to conscientiously use all the advances of modern technology and be aware of the threats it might pose to their integrity.

*O. Lemberskyi*

### **COMPONENTS OF FOREIGN LANGUAGE COMMUNICATIVE COMPETENCE OF A SPECIALIST**

*О. Лемберський*

### **КОМПОНЕНТИ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ФАХІВЦЯ**

In today's conditions, proficiency in a foreign language is a guarantee of success for the formation of an individual as a highly qualified specialist in a specific professional field. Establishing international relations, conducting negotiations with foreign partners, participating in business meetings require a modern specialist to have a high level of foreign language proficiency, the ability to correctly perceive and reproduce information, as well as to produce coherent oral and written texts. Modern society needs specialists in various fields who are able to quickly acquire new knowledge, improve relevant skills and abilities, and interpret the tasks set as clearly as possible, including in a foreign language. That is why one of the main components of the professional competence of a modern specialist is foreign language communicative competence, which allows them to effectively perform their duties and immerse themselves in the appropriate professional language environment. The divergence in the views of foreign and domestic scientists regarding the components that form the foreign language communicative competence of a specialist in a certain professional field encourages further study of this issue.

Foreign language communicative competence in the context of professional communication is considered by scientists as a complex personal resource, which allows for speech activity in another language in professional situations. A high level of formation of the main components of the ICC of a specialist, as practice shows, is the key to success in professional communication during business meetings, symposiums, conferences, round tables, trainings, seminars, as well as when conducting electronic correspondence, drawing up business papers, etc.

The concept of communicative competence was first introduced by the American researcher D. Hymes. He agrees with N. Chomsky that linguistic theory consists of linguistic competence (knowledge of language structure) and linguistic productivity (the process of applying this knowledge in practice). However, D. Hymes notes that

N. Chomsky's linguistic theory does not take into account sociocultural features and does not reflect a person's ability to satisfy his communicative needs. He emphasizes that for effective foreign language communication, not only knowledge of the language is important, but also compliance with accepted sociocultural rules and norms. A person can communicate successfully not only through the use of grammatical structures and lexical units of a particular language, but also through understanding the sociocultural context of the communication situation.

Linguistic competence. Foreign language professional training of NSU cadets involves mastering the grammatical rules of a foreign language in the scope of normative grammar, forming an appropriate lexical base of both general and professional military vocabulary, knowledge of phonetic features of a foreign language, such as: correct pronunciation of individual sounds and words in general, intonation contours, pauses, speech rate, etc. At the same time, grammatical, lexical and phonetic phenomena are considered in unity as means of successfully performing communicative tasks. It is the development of linguistic competence of future Navy officers that receives the most attention in military institutions of higher education. Sociolinguistic competence. In general, future Navy officers successfully adapt to the intercultural environment during international cooperation events, which contributes to successful communication with foreign colleagues. However, this component of the specialist requires comprehensive cultural development of the cadet, the presence of appropriate background knowledge, and consideration of sociocultural differences between representatives of different countries during professional foreign language communication.

Strategic competence. Using appropriate communicative strategies and tactics in professional communication with foreign partners is quite a difficult task for cadets of the National Academy of the Ukrainian State University due to the lack of professional experience and the insufficient level of formation of strategic communication skills among cadets. This component of a specialist is one of the key factors for the successful achievement of illocutionary goals, however, it is formed not only through theoretical and practical training in classroom conditions, but also directly in situations of real professional linguistic interaction with foreign colleagues. Discursive competence. Future Navy officers are able to form and produce logically coherent oral and written texts in a professional context. This component of the ICC is well formed in most cadets of the National Academy of the Ukrainian State University. Psycho-emotional competence. Future officers are generally able to control their own emotions during professional foreign language communication, as well as recognize the emotions of other participants in the communicative process.

Thus, among the main components of the ICC of future NGU officers, strategic, psycho-emotional and socio-linguistic competences need improvement, which require continuous self-development of the serviceman, deepening of his general knowledge, acquisition of relevant life and service experience, etc.

The results of the study showed that the ICC is an important part of the professional competence of a modern specialist and characterizes his readiness to perform functional duties in a specific professional field. The components of the ICC of a specialist are not limited to knowledge of the rules of grammar, syntax, morphology and phonology, but include, in particular, the ability of an individual to use this knowledge in practice during professional communication. At the same time, the use of language tools and the success of the communicative process in general depend on the socio-cultural context,

the illocutionary goals of the speaker, as well as discursive features. An analysis of scientific literature and pedagogical practice allowed us to identify the following main components that make up the structure of the ICC of a specialist: linguistic competence, sociolinguistic competence, strategic competence, discursive competence and psycho-emotional competence. It is the comprehensive development of all components of the ICC of a modern specialist that will contribute to successful foreign language communication in the context of professional activity and ensure the achievement of professional success during international cooperation events. We see prospects for further exploration in the study of the features of the formation of the main components of the structure of the ICC of a specialist, which will allow us to confirm the significance of each component for the formation of an individual's readiness for a specific professional activity.

*O. Koval*

### **ACADEMIC VOCAL SCHOOL IN THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN POP SONG OF THE 1960s–1970s: THE PERFORMING ASPECT**

*O. Коваль*

### **АКАДЕМІЧНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ 1960–1970-Х РОКІВ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Ukrainian popular music of the first half of the XX century developed in the context of a synthesis of mass musical tradition and academic professional practice. In contrast to the tendencies of Western popular music, which focused on the microphone and sound production, Ukrainian pop music maintained a strong connection to the system of academic vocal training. This led to the formation of a distinctive performance style, dominated by technical mastery, exquisite sound production, and deep semantic interpretation.

The academic vocal school was based on a carefully structured system of vocal training that included breathing techniques, uniformity across vocal registers, timbre stability, refined intonation of phrases, and standardized articulation. These principles stayed important in popular music but were adjusted to fit the style of different genres. Performers kept the clear, strong vocal sound but reduced the more dramatic operatic styles to better align with the genre's expectations and connect more closely with the lyrics.

In this regard, the musical works of Dmytro Hnatiuk, Kostiantyn Ohniev, Diana Petrynenko, and Liubov Chaikovska had a significant impact, as their contributions had played an important role in establishing a solid foundation for understanding and interpreting Ukrainian pop music. Hnatiuk was distinguished by his desire to preserve a rich baritone timbre, precise declamatory technique, and large-scale stage thinking, even within the framework of the song repertoire. His speech was logically structured, and the climactic moments were organically integrated into the dramatic structure of the text. Ohniev, known for his lyrical style marked by academic precision, adjusted his melodic approach to better fit the pop genre. He used adaptable dynamic modeling and avoided artificial effects, allowing him to balance his rich vocal delivery with controlled emotional expression. Petrynenko showed a clear and pure tone, a bright and rich sound, and a strong focus on the poetic aspects of the lyrics, which helped her performances connect deeply with the traditions of chamber vocal music; at the same time, the pop style did not make her vocal technique simpler or lower the quality of her singing. Chaikovska maintained the academic form of sound and timbre volume, which gave the performance elegance and stylistic validity; even in simple-genre compositions, the influence of legato and

thoughtful dynamic gradation was noticeable. All of the performers listed above represent a model of vocal performance in which academic technique was not seen as opposed to pop expressiveness, but served as its artistic catalyst.

An emphasis on natural vocal projection and acoustic fullness defined the performance style of Ukrainian pop music during this period. Unlike trends in Western popular music, where microphones were often used to create an intimate, “chamber” timbre effect with elements of conversational style, the Ukrainian performance tradition of the 1960s and 1970s remained committed to the academic principle of operatic sound. The microphone technique was primarily used as an amplification tool rather than for modeling vocal mannerisms, which meant that performers maintained a full acoustic sound, allowing them to project clearly in large concert halls without losing the natural tone. This method also affected how phrases were structured and how they changed in volume: the phrases were built to fit naturally with the voice’s resonance, and the high points were created by using the voice’s natural power rather than relying on technical tools.

This model contributed to the establishment of a special sound standard in Ukrainian pop music — prosperous, full-toned, and stable, yet free of excessive pop stylization. At the same time, the emphasis on academic principles prevented the performance from turning into a formalized operatic interpretation. Artists intentionally controlled how strongly they expressed emotions, spoke more gently, and avoided using their higher voices too much, as doing so might weaken the genre’s deep, personal feel. So, it was essential to find a good balance between proper vocal training and the specific elements of a pop song. Academic methodology serves as a fundamental basis, but the final artistic result was shaped by adaptation to the textual and imagery uniqueness of the pop song.

The academic vocal school played a significant role not only as a foundation for technical development but also as a determinant of aesthetic standards in the evolution of Ukrainian pop music in the 1960s and 1970s. It ensured the formation of a high level of intonation competence, vivid clarity of speech articulation, harmonious comparison of timbre characteristics, and consistency of interpretive intent. As a result, Ukrainian pop music of that period demonstrated professional excellence and artistic persuasiveness, distinguishing it from many other popular music examples. Thanks to the academic tradition, performers were trained to focus on interpretation rather than merely conveying melodic material; attention to poetic text, logical phrasing, and the dramatic development of the image testifies to a deep understanding of the song as a complex genre in which words and music are inextricably linked.

The paramount importance of this study is that it examines Ukrainian pop music from the 1960s and 1970s, using the concept of academic vocal art to better understand it. This approach includes looking at the genre not just as part of mass culture but also as a distinct professional area of music with clearly defined technical and artistic standards.

Focusing on performance allows us to analyze the mechanisms by which academic techniques are transformed in the context of pop style, as well as to reveal the interaction among the sound ideal, textual and visual interpretation, and stage representation. Thus, the study broadens the understanding of the history of Ukrainian vocal culture in the second half of the XX century, emphasizing the interconnection between the opera and chamber tradition and the specifics of pop practice. So, looking at how the academic field interprets pop songs helps give a more complete picture of how the national performing style has developed and where it stands in the European cultural context.

*A. Bykov*

**PECULIARITIES OF ENGLISH-LANGUAGE TERMINOLOGY  
IN NETWORKING AND CYBERSECURITY:  
ADOPTIONS AND CROSS-LINGUISTIC ADAPTATION**

*A. Биков*

**ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ  
У СФЕРІ МЕРЕЖ І КІБЕРБЕЗПЕКИ:  
ЗАПОЗИЧЕННЯ ТА МІЖМОВНА АДАПТАЦІЯ**

Networking and cybersecurity are the scientific and technological branches where English functions as a global donor language. A huge number of new terms and lexical chunks can be taken up by other languages. The research shows how English terms are adapted into the Ukrainian language.

Cybersecurity develops in a global communication environment. So, the integration of English networking and cybersecurity terminology into Ukrainian is a systematic process of linguistic adaptation that is being developed continuously. The Ukrainian language, like other European languages, is evolving by means of borrowing terms. Some words remain unchanged, others adapt to Ukrainian grammar, pronunciation and spelling. The change in meaning of a number of terminology entries might occur over the time. However, some expressions may possess several meanings thus need additional explanation and learning.

The works on linguistics make it evident that borrowing in the Ukrainian language is the most ubiquitous because of the integration of terms correspondent to business, globalization and technology. The main reasons of anglicisms usage are simplicity in defining concepts, extended professional vocabulary, easiness to communicate worldwide.

It should be noticed that direct adoption, structural calque, non-translated borrowing, hybrid formation are among the types of adaptation of the English terms in the Ukrainian cybersecurity vocabulary.

Direct adoption is the most prevailing technique for high-frequency technical nouns. The English term is adopted into Ukrainian with minimal structural change, usually through transliteration. The lexical form keeps on being close to the authentic, though it becomes morphologically integrated (declension, plural forms, etc.): e.g., firewall — файрвол; router — роутер; server — сервер; proxy — проксі.

Structural calques are typical in formal documents and academic intercourse. The core structure of an English term (often a compound) is translated component by component, preserving the conceptual model but using Ukrainian lexical material: e.g., network security — мережева безпека; packet filtering — фільтрація пакетів; privilege escalation — підвищення привілеїв; attack surface — поверхня атаки.

Hybrid formation means mixed constructions combining an English lexical base with Ukrainian morphological or syntactic elements. Partial integration is often a basis of such structures: e.g., SOC system — SOC-система; VPN connection — VPN-з'єднання.

Non-translated borrowing is common for protocols, standards, and acronyms. Translation would reduce interoperability in such cases. So, the term is preserved completely in its original English form (usually Latin script) without translation. It functions as an international symbol: e.g., DNS — DNS; VPN — VPN; TLS — TLS; ISO 27001 — ISO 27001. For some terms (such as brand names, standards, official designations) translation is avoided due to legal, technical, or standardization constraints: e.g., Wi-Fi — Wi-Fi; Bluetooth — Bluetooth; Tor — Tor; Kubernetes — Kubernetes.

Conceptual translation is a common strategy when aiming for terminological precision in academic or governmental texts. The English term is not translated literally; instead, the underlying concept is expressed using Ukrainian terminology that express the same meaning although could differ structurally: e.g., denial-of-service — відмова в обслуговуванні; threat intelligence — аналітика загроз / розвіддані про загрози; vulnerability disclosure — розкриття вразливостей.

In conclusion, the English language has a strong impact on Ukrainian cybersecurity terminology. The Ukrainian language incorporates special words and lexical chunks in dissimilar ways: by borrowing them directly, translating their structure, mixing languages, or keeping them unchanged. This process indicates that language continuously changes alongside with technology development and global communication.

*М. Вутко*

### **FOREIGN-LANGUAGE PROFESSIONAL COMMUNICATION OF STUDENTS IN THE DIGITAL EDUCATIONAL SPACE: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES**

*М. Вутко*

### **ІНШОМОВНА ПРОФЕСІЙНА КОМУНІКАЦІЯ СТУДЕНТІВ У ЦИФРОВОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ**

Modern information society creates new requirements for the professional training of young students. One of these requirements is the ability to engage in effective foreign-language professional communication within a digital educational environment. This issue is especially relevant for students of creative and media-related specialties, for whom a foreign language is not only an academic subject but also a full-fledged tool of professional activity, access to information, presentation of their own projects, and interaction with an international audience.

Today, the digital educational environment encompasses a wide range of platforms, services, and programs that support learning, professional communication, self-presentation, and intercultural interaction. For the modern student, it becomes a space where education, work, creativity, and social activity are combined. Under such conditions, the culture of foreign-language professional communication acquires a complex character, since it involves not only linguistic accuracy but also the ability to select appropriate language means according to the purpose, situation, communication platform, and characteristics of the target audience.

For students of specialties related to media, design, audiovisual production, and digital content, a foreign language is an integral component of professional growth. A significant part of professional software, including Figma, Adobe Lightroom, Photoshop, Premiere Pro, and other digital tools, functions in English. This means that even basic knowledge of professional foreign-language vocabulary becomes a necessary condition for high-quality work. In addition, the search for up-to-date information, educational materials, instructions, cases, and trends is most often carried out through English-language resources, since the volume and diversity of such materials are much broader than in the domestic information space.

An important area of implementation of foreign-language professional communication is students' participation in international educational and creative projects. In this context, English is used when filling out applications, creating presentations, recording video messages, pitches, online discussions in Google Meet or Zoom, as well as in the process

of publicly presenting one's own ideas. Participation in such formats contributes not only to the improvement of language skills but also to the development of confidence, communicative flexibility, and professional mobility.

Particular attention should be paid to the role of foreign-language communication in the field of SMM and digital media. For an SMM manager, English is a tool for professional orientation in the international information space, analysis of global trends, management of pages for a foreign audience, reporting, interaction with partners, and submission of grant applications. In the media sphere, foreign-language professional communication is closely connected with the ability to quickly adapt content to a specific platform and target audience. For example, official email correspondence requires adherence to a business style, logic, politeness, and clarity of wording, whereas communication on TikTok or other social networks requires conciseness, dynamism, accessibility, and consideration of the peculiarities of digital content perception.

In this context, the culture of foreign-language professional communication is manifested not only in literacy but also in intercultural sensitivity. For effective interaction with a foreign audience, it is not enough to translate a text literally. It is important to take into account the specifics of sentence structure, punctuation norms, stylistic differences, cultural associations, the peculiarities of humor, memes, set expressions, as well as the socio-political and value context of a particular country. That is why the culture of foreign-language professional communication involves not mechanical translation, but the conscious adaptation of the content, form, and tone of the message.

The analysis of students' experience in the digital educational environment makes it possible to identify a number of typical difficulties in the process of foreign-language professional communication. Among them are insufficient vocabulary, lack of confidence in one's language abilities, fear of making mistakes, difficulties in using tense forms and articles, as well as a tendency toward literal translation from Ukrainian without considering the structural features of English. Such difficulties are characteristic of many students and indicate the need to develop not only language competence, but also the skills of professionally oriented and contextually appropriate communication.

At the same time, the experience of media students shows that the digital environment not only creates challenges but also opens up significant opportunities for self-learning and practical improvement of foreign-language communication. The use of English-language programs, platforms, social networks, creative communities, and professional services contributes to the natural integration of a foreign language into daily practice. In particular, working with international platforms such as Behance or creating content for a foreign audience on TikTok makes it possible not only to use English, but also to learn how to be understandable, appropriate, and professionally persuasive in a real digital communicative environment.

For Ukrainian students, the significance of foreign-language professional communication is growing substantially today. This is connected both with the expansion of international cooperation, academic mobility, and the digital labor market, and with the need to represent Ukraine in the global information space. The ability to communicate professionally and correctly in a foreign language makes it possible to convey truthful information about events in the country, establish contacts with international organizations, partners, foundations, and employers, and also to form a positive image of Ukrainian youth as active, competent, and open to cooperation.

The scientific novelty of the issue under consideration lies in viewing the culture of foreign-language professional communication as an integrated phenomenon that combines language competence, digital literacy, professional adaptability, and intercultural sensitivity. Within the framework of the modern digital educational environment, such communication appears not as an auxiliary skill, but as one of the key components of the professional training of media students and future specialists in the creative industries.

Thus, the culture of foreign-language professional communication in the digital educational environment is an important indicator of a student's readiness for professional activity in the conditions of a globalized information space. For students in the media sphere, it has practical significance, as it provides access to professional knowledge, international platforms, digital tools, and real communication with a foreign audience. Further study of the practices of forming such a culture in the student environment appears promising, particularly through the integration of foreign-language tasks into media education disciplines, work with digital platforms, preparation of international projects, and development of skills for intercultural content adaptation.

*Ye. Borysov*

### **WHEN GRIEF LIVES IN THE BODY**

*Є. Борисов*

### **КОЛИ В ТІЛІ ЖИВЕ ГОРЕ**

We often think of grief as a personal emotional experience and a heavy weight on the heart and mind. However, if anyone has ever been through it, these people know it does not stay there. Grief sinks into our bones, settling in our stomachs, and making itself known in countless physical ways, among which there is a lack of exercise, emotional overeating, ordering takeout, or experiencing the thought of eating just impossible. Another effect of grief is isolation from the beloved, which often leads to malnutrition when people do not eat enough due to loss of appetite. Mealtimes come and go, but food goes untouched because the appetite has vanished. It is a full-body experience. In the early days and weeks after a loss, our bodies often carry the burden of the pain. However, later, an individual might find himself turning to food for comfort, ordering in, reaching for junk food, and perhaps pulling away from friends who would usually encourage a person to take a walk or share a healthy meal. This can lead to weight gain. Grief sends stress hormones, such as cortisol, into overdrive. When the body system is overfilled with these chemicals, it can suppress the immune system. A person in grief can catch every cold that goes around, or cannot shake the flu, or notice skin breaking out, adding insult to injury. For those already at risk, the stress can be even more severe: in the days following a loved one's death, the risk of a heart attack can actually spike. There is even a name for the deep physical impact of a broken heart: stress-induced cardiomyopathy, or "broken-heart syndrome". As C. R Sunstein in his survey in Harvard Health explains, an overflow of stress hormones can temporarily stun the heart muscle, making it pump inefficiently and mimicking the "symptoms of a heart attack, such as chest pain and shortness of breath". It is a shocking reminder that our emotions and our hearts are physically connected.

This flood of stress hormones does not stop there. It can worsen existing conditions like diabetes or heart failure, and it can even lead to high blood pressure in people who have never had it before. It can make blood more prone to clotting. The heart rate may stay elevated for weeks, putting a temporary but real strain on the entire cardiovascular system.

And then come problems with sleep. Sleep can feel like a tempting escape, a brief pause from the pain. However, it is a double-edged sword. When a person cannot sleep at all, the effects are harsh: cognitive fog, memory lapses, physical clumsiness, and puffiness in the face. Sleeping too much, hiding in bed for hours on end, can leave an individual feeling even more lethargic and disconnected from the world.

Anxiety, a close companion to grief, often shows up in physical ways, too. It might be the inability to sit still, constantly tapping feet, or pacing the floor. It could be sweaty palms, a dry mouth, a trembling feeling inside, or that terrifying tightness in the chest and throat that makes it hard to breathe. Even allergies might flare up, a strange but real side effect of a compromised immune system.

Children experience this too, though they might not have the words for it. Their grief often emerges as headaches, mysterious stomachaches, or nightmares that jolt them awake.

The most surprising is that the body does not forget anything. Years later, a memory through a song, a smell, a photograph, can still resemble a punch to the gut. The stomach might grasp, a chill can run down the spine, or a full-blown panic attack can erupt from nowhere, reminding a person that healing is not about forgetting, but about integrating the loss.

The good news is that for most people, the most intense physical symptoms begin to ease within the first few weeks. An individual might start to feel more like himself within a couple of months. While the grief itself does not have a set timeline, studies suggest that the most acute physical effects often resolve within 1 to 2 years. For a small group, about 7% of people, this physical and emotional pain stays in a state known as complicated grief, where it feels impossible to accept the loss or focus on anything else.

So, how can we help our bodies heal while our hearts are breaking? Since so many of these physical effects are tied to stress and neglecting our basic needs, healing often comes down to getting back to basics. It is about trying, as hard as it is, to drink enough water. To get outside, even for a short walk. To eat something nourishing. To reach out to a friend, even when every instinct says to isolate. Making small plans can force us to get up, get out, and reconnect.

Ultimately, healing the body goes hand in hand with healing the mind. That might mean talking to a therapist or grief consultant, leaning on community, or finding relief in quiet practices like journaling or meditation. It is all connected.

It is incredibly hard to know what to say to those who are watching a loved person in grief. In the soul discomfort with silence, it is easy to reach for a banality that we mean well, but that can feel incredibly dismissive to someone in pain. Instead of trying to find the “perfect” words, the most powerful thing you can do is often to show up. Listen without trying to fix. Acknowledge their pain without comparing it to anything else. A quiet, steady presence can be a greater comfort than any well-intentioned phrase.

*M. Yedykoieva*

## **PROFESSIONAL FOREIGN LANGUAGE COMMUNICATION IN THE CONTEXT OF GLOBAL VOCAL EDUCATION STANDARDS**

*M. Єдикусєва*

## **ПРОФЕСІЙНА ІНШОМОВНА КОМУНІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ СТАНДАРТИВ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ**

In the modern era of the information society, the field of vocal art is undergoing a period of intense globalization. This process requires specialists to possess not only high artistic skills but also a developed culture of professional and business foreign language communication. For contemporary pop-jazz singers and vocal educators, English has become a fundamental tool that ensures the integration of local traditions into the global educational space. One of the most significant examples of such international standardization is the Estill Voice Training (EVT) system. This system has established a universal linguistic and scientific framework that allows specialists from different cultural backgrounds to interact effectively. The study of professional terminology within this context is a key element in the formation of a competitive specialist capable of working in an international environment.

Effective professional communication in vocal pedagogy depends on the precision and clarity of the terminology used. Traditional methods of vocal instruction often rely on subjective auditory images or metaphors, which can lead to misunderstandings in intercultural dialogue. In contrast, the implementation of standardized English-language terms such as “twang”, “belting”, “mix”, “sob”, “cry”, and “speech” provides a reliable basis for objective communication. Each of these terms refers to a specific physiological coordination that creates a predictable acoustic result. Because this terminology is scientifically defined and globally recognized, it allows practitioners to perfectly understand instructions during international masterclasses or collaborative projects. This consistency minimizes the risk of communicative failure and significantly increases the efficiency of the educational process.

Furthermore, the mastery of foreign language professional communication extends beyond the limits of the vocal studio; it plays a crucial role in the business and academic aspects of the music industry. Modern vocalists must be able to study instructional materials, read scientific journals on vocal health, and follow international research, most of which is available exclusively in English. Proficiency in professional terminology allows for the analysis of primary sources and the adaptation of innovative techniques to local practice. From the perspective of business communication, these skills are essential for networking, participating in international festivals, and negotiating professional contracts. The ability to express technical concepts clearly in English demonstrates a specialist's professional level and opens doors to global career opportunities.

In conclusion, the culture of professional foreign language communication is a vital component of modern vocal education. The use of standardized systems like Estill Voice Training illustrates how a shared professional language can bridge the gap between different national schools. Developing these communicative skills is an essential step toward professional maturity. It not only improves artistic mastery but also prepares specialists for active participation in the global information society. By synthesizing musical talent with linguistic competence, a vocalist gains the ability to share knowledge, exchange experiences, and contribute to the development of contemporary culture on an international scale.

## **TELEVISION: ORIGINS, DEVELOPMENT AND THE INTERNET ERA**

### **ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ПОХОДЖЕННЯ, РОЗВИТОК, ЕПОХА ІНТЕРНЕТУ**

Television is a huge part of modern society with giant screens and high-quality images. However, the early television had a lot of drawbacks. They are as follows:

- low resolution when the image consisted of only 30-60 lines making the image very blurry and indistinct. You could hardly make out faces or details;
- small screens which were often only about an inch wide. People had to use magnifying lenses to see the image;
- flicker and noise when the system used a rotating motor, the image flickered a lot, which was tiring on the eyes;
- lighting when actors had to wear extremely heavy makeup and work under incredibly bright and hot lights in order for the camera to “see” them.

It is known that a young American inventor, named Philo Farnsworth, created the image dissector tube in 1927. This was a breakthrough because it was the first all-electronic camera tube that converted an optical image into electrical signals without using of moving mechanical parts.

Using a new electronic technology television had numerous benefits. The first plus is that TV had higher resolution with electronic scanning that was much faster than the rotating disk. In the same way, these allowed televisions to display hundreds of lines instead of just 30 as well as the picture became sharper and more detailed. Another plus is that there were no moving parts, no rotating disks, cameras and televisions became quieter and more reliable.

All things considered, thanks to new technologies, television went from a tiny, blurry experiment to the crisp, high-definition medium which we view today.

However, with the progress of TV new challenges have created.

It is a fact that modern television in Ukraine and all over the world has its advantages and disadvantages.

Speaking about the advantages, they include the latest news being broadcast on the News TV channels and some vintage programs being watched by the TV viewer suffering from the nostalgia.

Despite these clear advantages, there are also considerable drawbacks. Firstly, very few people watch TV now because they prefer using the Internet. Secondly, most programs are boring and too long. Thirdly, there are too many commercials irritating the TV viewers, especially, when they are watching the feature films. So, they would rather choose and watch any film online.

It is impossible to compete with Internet content. So, television is on the Internet now. Online TV began precisely in western countries. This mainly happened either through the closure of TV channels, and this gave the opportunity for “revival” of individual media projects, or through a purposeful strategy of certain media to transfer their projects to their own services. For example, in the USA, the bet was made on streaming services, and on a complete “relocation” there. In Europe, the situation is somewhat different, where most of the media has switched to the “digital first” format, when content is first published on the Internet platforms and only then on the air. In Ukraine, TV channels began to open parallel

channels on YouTube and other social networks, where everything that was broadcast on TV was simply published simultaneously.

However, with the saved costs, viewings still remained at a low level. The choice was made: either reduce the budget and sacrifice the quality of their own TV product, or continue to integrate into the Internet and Internet culture. Most chose the second option. New formats are emerging, new entertainment shows, to which people who have already gained some popularity on the same YouTube or other platforms are invited. These people are content producers themselves, so such collaboration benefits all parties, both for individual content makers and for large studio media.

To sum up, the former TV viewers use online service for the entertainment.

*D. Kvitko, Y. Khomenko*

### **MODERN INFORMATION TRANSFORMATIONS IN INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS**

*Д. Квітко, Я. Хоменко*

### **СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНІЙ, БІБЛІОТЕЧНІЙ ТА АРХІВНІЙ СПРАВИ**

Modern social development takes place in conditions of total digitalization, covering almost all spheres of professional activity. AI becomes a big part of this digitalization and a new big challenge for modern community. We analyze how digitalization and AI touch library services, what positive and negative moments are in the realization of digitalization and inclusion of AI and with what challenges they meet.

Digitalization of the library services is a process of adding in the library work new technologies that automatize and do work in the library easier and also let create digital documents what is easier to keep and let a distance access to them from web-site or app. For example: KhSAC Library, the Vernadsky Library, The New York Public Library, Libby, the Library App, The Metropolitan Museum of Art, Dovzhenko Centre; etc. They all create digital versions of documents what can be read or watched in website or in app (but the most of library apps need a library card) and you can also see if a library has free paper book, new documents and events.

Usage of AI in the library services is also a part of digitalization. AI is used in scanning, researches and reconstruction of documents, for creating of catalogues, systematizing of documents. The community, what focused on the implementation of AI in the libraries, archives and museums is named AI4LAM.

The main problem of digitalization library services is lack of resources, like finance, human resource as well as conservative views on the librarianship. In addition to these problems, it is the imperfection of AI. First of all, AI is still a tool that cannot replace completely human beings because AI can make mistakes, misunderstand, hallucinate. AI can complete the task in the wrong way. Besides AI also needs a lot of computer resources and energy.

Summarizing all of the above we can state that the digital transformation of information, library and archival activities opens new opportunities for improving access to knowledge and preserving cultural heritage, but it requires technological modernization, staff training and the further development of legal regulation.

*Ye. Zhuk*

## **HOW TO OVERCOME THE LANGUAGE BARRIER IN PROFESSIONAL COMMUNICATION**

*Є. Жук*

### **ЯК ПОДОЛАТИ МОВНИЙ БАР'ЄР У ПРОФЕСІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ**

Nowadays language proficiency is a must-have, enriching our lives by allowing us to watch movies, read books in the original, understand scientific materials, travel, and communicate with others without difficulty. Most importantly, knowledge of foreign languages increases competitiveness in the labor market. However, many people who study foreign languages lack practice, which leads to problems such as “fear of speaking”. Some are embarrassed by their accent, while others worry that they may make mistakes or demonstrate an inadequate vocabulary. This trend is particularly evident in professional settings, where everyday language differs dramatically from the specific terminology of professional language. To comprehend appropriately not only the lexical nuances of words, but also their accurate and contextually appropriate translation. After all, incorrect interpretation can cause certain misunderstandings, hence the question: “How to overcome the language barrier in professional communication?”

Firstly, psychological attitude is a key factor. Don't pay attention to what others think, because you may speak correctly and use superb sentence constructions, but your accent may be noticeable due to a lack of practice. Don't focus on mistakes because it is more important, in a professional environment, to focus on what you want to share with your colleagues (some important details or experiences) as well as on delivering the information clearly and effectively. Your accent or grammar is not the case to worry too much about. It's just a part of communicating in a foreign language. Working in foreign companies serves more as tools for achieving personal business goals. And the fear of making a mistake often hinders more than real ones.

Secondly, it is very important to master professional terminology, because, in most cases, knowledge of specific terms balances out certain grammatical gaps. Learning terminology is integral to being a good specialist because it allows you to clearly formulate your thoughts and convey exactly what you mean, decreasing the risk of misunderstandings.

Thirdly, practice is integral to learning new languages. There are numerous opportunities to enhance and practice your language skills. These can include conversations with colleagues or online friends, participation in various discussions, conversation clubs, various apps and websites, online courses, and even artificial intelligence, which can help simulate workplace situations and practice different vocabulary. After all, the more a person speaks, the less efforts it takes to articulate their opinions. A person might be aware of correct using a set of foreign words and understand native speakers well, but sometimes it is challenging to utter a word that is not actively utilized in our vocabulary. With the resources accessible in the 21st century, everything becomes much easier.

Fourthly, reviewing some relevant terminology and preparing key phrases that are widespread in business communication could be of importance before attending important events and meetings. Such technique might both stimulate a profound comprehension of the context. And also, it may contribute to self-assurance of a person.

It is necessary to consider every mistake not as a failure but as a sort of doorway, a small awkward doorway, into becoming a better professional. People get judged too easily for their errors and that judgment builds something like a hidden trap of looking

incompetent or maybe even uneducated by their coworkers. This fear, that grows quietly, makes communication at workplace strange and sometimes tense. People are not afraid because they lack certain skill. Still, every mistake is a teacher, even the silly ones. It could be seen as a starting point for self-development and a professional growth. The wrong word said in a meeting or some grammar mistake made in a business letter might be quite helpful when a person devotes time and effort to identify and correct them. It is true to the situation when learning a new language or even just new office jargon, this could happen repeatedly.

Overthinking our mistakes helps us see what to fix and why we must fix it. Saying sorry at work and repairing an error shows maturity and a kind of emotional cleverness. Mistakes are not enemies; they are slow teachers, and we should learn from them for real professional growth.

To sum up, breaking down the language barrier in professional communication is a complex process that requires patience and purposefulness. Upon finding based on evidence that the primary challenges do not stem primarily from limitations in vocabulary or grammatical knowledge, but rather from the trepidation about making errors. In such case, a person should not consider mistakes as the main thing; what truly matters is how your colleagues understand your train of thought correctly.

*S. Tymbal*

#### **ABRAHAM MASLOW AND HIS THEORY OF HUMAN NEEDS IN PSYCHOLOGY**

*С. Цимбал*

#### **АБРАГАМ МАСЛОУ ТА ЙОГО ТЕОРІЯ ПОТРЕБ ЛЮДИНИ В ПСИХОЛОГІЇ**

When you start learning about psychology, Abraham Maslow is a name that comes up pretty early. He was one of those thinkers who really changed how we look at why people do what they do. His ideas about motivation and what drives us as individuals are well known worldwide. Maslow had this interesting perspective: he believed psychology should not just focus on mental illness or problems. He thought it should also pay attention to the good stuff: what makes people grow, why they get creative, and that deep urge they all have to actually become who they are capable of being.

Maslow was born in 1908 in America, though his parents were immigrants from Eastern Europe. As is well known, his childhood was not exactly easy. He was pretty lonely, had few friends, and spent a lot of time with his nose to books. That solitude pushed him toward learning, and eventually, that curiosity led him straight into psychology. However, he did not start there because he actually enrolled in law school first. Moreover, it did not take him long to realize that law was not his thing and that psychology was where his heart really was. He ended up at the University of Wisconsin, where he dug into psychological science and new research methods. While he was there, he worked with Harry Harlow, a psychologist known for his experiments on social behavior and attachment in monkeys. That experience clearly left its mark on Maslow.

Now, the thing Maslow is most famous for is his hierarchy of needs. It is one of those theories that makes intuitive sense once you hear it. He broke down human needs into different levels and argued that we tend to focus on the most basic ones first. Only when those are taken care of do we start worrying about the more complicated, higher-level stuff.

At the very bottom, the first level, are physiological needs. This is the survival stuff, including food, water, sleep, and breathing. If an individual is hungry or exhausted, it is hard to care about much else. That is his point.

Once those are covered, a person may move up to the second level: safety needs. This is about feeling secure, having a roof over one's head, being healthy, having some financial stability, just feeling like the world will not collapse tomorrow.

The third level is all about belonging. Humans are social creatures, and they need connection, i.e., friendship, family, and belonging to a group that cares about them. Without that, things can feel empty.

Then comes the fourth level, esteem needs. This is about respect, both from others and from oneself. Individuals want to feel confident, want their work to mean something, and want others to recognize what they have done. It is that sense of "I matter".

Moreover, finally, at the very top, is self-actualization. This one is harder to pin down, but it is basically about becoming the fullest version of a personality. It is when a person is focused on personal growth, creativity, chasing goals that feel truly meaningful. It is not about fame or money; it is about realizing one's own potential.

Maslow himself knew the hierarchy was not some rigid rulebook. He understood that life is messy, and people's needs do not always show up in that exact order. Someone might be struggling financially but still feel a deep need for creative expression. Even with its exceptions, the model offers a really useful way to think about human motivation.

Honestly, Maslow's ideas have stood the test of time because they are so relatable. They explain that tension we all feel between wanting safety and stability on one hand, and wanting to grow and become something more on the other. It is a simple framework, but it applies to real life in ways many psychological theories do not. That is probably why we are still talking about him today.

*N. Krykha*

## **STUDY OF THE CONTEMPORARY INTERACTIVE FORMATS IN MEDIA**

*Н. Крикля*

## **ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ФОРМАТІВ У МЕДІА**

Interactive media can be considered an innovation in the media world. It is a field that is fundamentally changing how we consume information and, in itself, expanding the possibilities of the established media.

To understand interactive media, we should look at the difference between passive and active consumption. In traditional media, the user is a viewer or a reader, but still, someone who receives information. However, when a person experiences interactive media, they become a participant.

The foundation of how it works is the collaboration between a human and a machine. It is impossible to imagine even something as basic as clicking a button or moving a character, and the system responds. Because of this, because of enforced user agency, or the power to influence the outcome, interactivity becomes powerful and, truly, an essential advantage of interactive media.

There are several categories of interactive media. While video games are the most famous type, more popular and widely used ones include interactive websites, social media apps, and even educational software. Some researchers suggest that any platform where the user's choice alters the experience can be interactive.

Video games are where most of the interactive technology is used and known from. It is possible to say that this is where interactivity in technology was born and developed. Games can be divided into numerous types based on how they use their interaction abilities.

First type — action games, such as Call of Duty, which focus on fast reactions, quick decision-making, and hand-eye coordination that players must perform to succeed.

The second type is story-driven games, like The Witcher 3: Wild Hunt. Witcher focuses way more on its narrative and character development. Players can often choose dialogue options or make decisions that influence the game's story.

And third, simulation games, such as The Sims series. They allow players to control everyday activities and manage the lives of multiple characters, creating their own scenarios.

Because of these differences, interactive media in games can emphasize storytelling, strategy, testing players' skills, or giving them tools for creativity. It all depends on the game's design; however, developers usually focus on one thing.

One of the most interesting aspects of interactive storytelling in games is, to this day, its ability to have multiple story outcomes. Some modern games allow players to make decisions that significantly alter the story's direction and, by extension, broaden their perceptions of the story and its characters. In games like Detroit: Become Human, the story is shared between three characters. Furthermore, only the player's choice will determine how the story develops, which characters survive, and whether they intertwine.

To create these experiences, developers design branching narratives. That means that the story is written with multiple possible paths in mind. The process of creating those is very complex, as they must ensure that every possible path still makes narrative sense. The Writers and developers must carefully plan how each decision affects the story.

This process combines game design, storytelling, and programming, making interactive stories one of the most challenging types of modern games to create.

Another important form of interactive media is Virtual Reality, often abbreviated as VR. It uses special technology to create a fully simulated digital environment. Those technologies usually are just headsets and motion sensors. A person using them can look around and move within the virtual world. Some programs give players the additional abilities to draw or sculpt.

This level of immersion makes VR different from any traditional screen because, this time, users are literally placed inside the environment they are interacting with, which creates the illusion of actual presence in virtual space.

Augmented Reality differs from the previous examples because it does not replace the real world like VR, but instead it adds to it. When using a smartphone or AR glasses, we can download special apps that let us see digital objects in the real world.

One of the most famous examples of that is the phone game Pokémon Go, where users, by taking them to explore the world outside their homes and familiar parts of town, sometimes end up endangering themselves. However, the AR technology goes much further. It is also being researched for use in "Smart Cities" and retail, as it allows for real-time interaction with one's surroundings. For example, with a special app, a potential tourist could point their phone at a building and see its history, rather than waiting for a guide to tell them about it. Alternatively, see how a piece of furniture would look in a room before buying it. It blends the digital and physical worlds into a new experience.

As a conclusion, it is important to remember that the main advantage of interactive media is engagement. Some educational research shows that interactivity helps people learn faster and retain information longer. Moreover, the ability to leave their mark in the digital world further enhances user engagement and focus.

As technology improves, interactive media becomes increasingly common in our daily lives, both as a way to entertain ourselves in our free time and as a means to make our daily struggles or work easier. Interactive media is the exact bridge that connects human creativity with computer power, enabling more creative opportunities for everyone.

*L. Chirka*

### **FEATURES OF THE INTERPRETATION OF VOCAL MUSIC IN THE PRACTICE OF A CONCERT SINGER**

*Л. Чірка*

### **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В ПРАКТИЦІ КОНЦЕРТНОГО СПІВАКА**

The main goal of a professional academic singer is to reveal and convey artistic images through vocal music.

The task of a concert singer is as follows: to show the audience a vocal work that reflects the creative idea of the composer and poet, to satisfy the aesthetic demands of the audience, to organically fit the performed work into the general artistic concept of the concert, to take into account the objective conditions and features of a particular performance, and to reveal one's individuality and creative style.

Ideally, a concert should provide satisfaction for all participants: the audience as consumers, the singer as a performer, the authors as creators, and the administration as organizers. It is this balance that indicates the best embodiment of the performer's artistic ideas in a vocal work.

Interestingly, if for an opera singer the main goal is to completely merge with his character, to try to "become him", then for a concert singer the approach to the interpretation of images can be more multifaceted. Depending on the tasks set or specific stage conditions, the singer is able to convey artistic images not only through identification with the character or reflection of his emotional essence, but also through a more indirect reproduction of various musical aspects of the work.

If an opera singer in the process of performing a vocal work acts as a first person, conveying its content from the point of view of his character, then a concert performer can quite afford to interpret the composition from the third person. At the same time, he puts into his version of the performance a meaning determined by specific circumstances. For example: the joy of performing beautiful music, the composer's ironic attitude to the text or sincere delight in what is able to give listeners a unique musical experience.

If it is possible to accurately convey the essence of the artistic images embedded in a vocal work, contact between the singer and the listeners will certainly occur, regardless of their age, social status, intellectual level or other characteristics. It is believed that a concert performer is a professional who has the necessary vocal and acting skills to reflect the artistic intentions of vocal music.

A concert singer must have analytical thinking in order to effectively transfer artistic ideas into the format of a public performance. Strong creative potential for interpreting artistic images and professional skills.

The most favorable for the realization of the singer's creative potential and the discovery of artistic images in the works performed by him are solo concerts. While working on a solo program, the singer independently determines the genre of the concert and its repertoire.

## PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF LIVE THEATRE IN THE DIGITAL AGE

### ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЖИВОГО ТЕАТРУ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

Live theatre in the modern world remains one of the few art forms that does not lose its relevance even in the period of rapid development of digital technologies, streaming platforms and various forms of online entertainment. In the context of the spread of screen culture, theatre offers audiences a unique experience of direct communication between actors and spectators. This live interaction creates a special atmosphere of emotional involvement and shared perception that cannot be fully reproduced through cinema or digital media.

One of the distinctive features of theatre is its ability to create a unique communicative and emotional experience. During a performance, the audience shares the same physical and cultural space with the actors, observing the development of events in real time and responding emotionally to the stage action. Each performance becomes unique, as it depends on the actors' interpretation, elements of improvisation and the reaction of the audience. Even minor changes or spontaneous improvisational moments can generate new meanings and make every performance different. Such variability and immediacy of communication constitute one of the main advantages of theatrical art.

The actor also plays an important role in developing the imagination and emotional sensitivity of the viewer. Theatrical productions often employ conventional and symbolic means of expression such as minimalist scenery, symbolic imagery, lighting effects or plastic solutions. Under these conditions, the viewer actively participates in constructing the artistic world of the performance, interpreting meanings and contextual messages. Through the conflicts and experiences of the characters, the audience gains a deeper understanding of human emotions, social interactions and cultural perspectives.

In the context of globalization and intercultural dialogue, theatre can also function as an effective platform for cultural and linguistic communication. Performances presented in different languages or adapted for international audiences contribute to the dissemination of cultural values and promote the development of intercultural competence. In this regard, theatrical art can support the development of professional and cultural communication in foreign languages by providing authentic contexts of language use and cultural interaction.

Modern theatre is actively adapting to new cultural and technological conditions. Directors increasingly incorporate multimedia projects, video art, modern music and interactive elements into their productions. The integration of traditional dramaturgy with innovative technologies expands the expressive possibilities of the stage and enhances the communicative potential of theatrical performances.

A vivid example of such a combination of traditions and innovations is the activity of the National Theatre in London. This theatre actively uses digital technologies and multimedia solutions. In the project *Draw Me Close*, the spectator puts on a virtual reality headset and becomes a direct participant in the theatrical narrative, immersing themselves in the events of the performance. Such formats combine traditional theatrical storytelling with modern VR technologies and create new opportunities for audience engagement and perception.

In addition to its artistic function, theatre performs an important social and communicative role. The stage often becomes a space for discussing актуальные social

issues, historical events, questions of identity and moral choice. In this way, theatre encourages reflection, promotes critical thinking and contributes to cultural dialogue within society.

Another important function of theatre is the preservation and transmission of cultural heritage and national traditions. Through the staging of classical works and contemporary interpretations of dramaturgy, theatre maintains a connection between past and present and transfers cultural values to new generations. At the same time, artistic experimentation with new forms allows theatre to remain relevant in modern cultural conditions.

Thus, live theatre has significant prospects for development even in the digital age. The combination of traditional theatrical principles with modern technologies opens new opportunities for creativity, communication and audience interaction. The human need for live emotional contact, collective experience and cultural exchange ensures that theatre will continue to play an important role in the cultural and communicative space of modern society.

*I. Balytska*

### **HYBRID THEATRE: THE COMBINATION OF STAGE AND DIGITAL SPACE**

*І. Балицька*

### **ГІБРИДНИЙ ТЕАТР: ПОЄДНАННЯ СЦЕНИ І ЦИФРОВОГО ПРОСТОРУ**

Today theatre is going through a very interesting period. We are used to thinking that theatre is a stage and an audience hall, and that this was the only space for communication between the actor and the audience. Now we have another space — the digital one. Because of this, a new concept has appeared: hybrid theatre. In this kind of theatre, live performance is combined with online formats, video projection, and augmented reality.

Hybrid theatre is a modern form of theatrical art in which traditional stage elements (acting, scenery, light, and sound) are combined with digital, multimedia, or interactive technologies.

In 2019 our lives were shaken by the COVID-19 pandemic. No one understood what to do in such conditions. All areas of life that existed offline were affected, and theatre was not an exception. Hundreds of thousands of people in creative professions lost their jobs. Online communication and streaming became the only way to communicate with the audience. In this situation, hybrid theatre opened many new possibilities. For example:

- the opportunity to watch performances that are difficult or impossible to see live. For example, now when there is a war in the country and men cannot leave Ukraine, but they are connected with theatre art, they can still watch performances online.
- the opportunity for directors to play with space and time, to add video editing to scenes, to create more complex scenery, to combine stage elements with video projections, and to change the stage space through editing and visual transitions.
- the opportunity for students who study performing arts to watch more performances when they do not have money to attend a theatre in person.

#### **Examples of hybrid theatre solutions used in the world:**

#### **1. “The Tempest” — Royal Shakespeare Company (United Kingdom)**

Technologies: motion capture and real-time character rendering.

Idea: the character Ariel appears on stage as a live digital avatar controlled by an actor wearing a motion-capture suit.

This is one of the brightest examples of how IT and theatre can work together in real time.

2. “Hamlet” — The Wooster Group (USA)

Technologies: video art and synchronization with digital copies of actors.

Idea: actors perform their roles while synchronizing their movements with previously recorded video of another cast, creating a dialogue between “live” and “digital” characters.

3. “Kanata” — Robert Lepage (Canada/France)

Technologies: multimedia projections and interactive scenery.

Idea: the stage space “comes alive” and quickly transforms into different worlds through complex lighting and projection work. Robert Lepage is considered one of the key directors of hybrid theatre.

However, the digital format also brings some challenges. The feeling of “live presence” can be lost — the magic when the actor and the audience breathe the same air. Therefore, the main task for modern theatre artists is to preserve emotional connection even when the audience watches from the other side of the screen. To achieve this, directors search for new artistic solutions, work with close-ups, chamber stories, and create intimate visual images.

In conclusion, hybrid theatre is not only a technical innovation but also a deep change in the way theatre artists think. It allows theatre to keep the living energy of the stage while opening the door to an unlimited digital space. Perhaps this combination of tradition and technology will create the theatre of the future — open, bold, and truly modern.

*A. Makhlun*

**UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE XX CENTURY  
THROUGH THE PRISM OF SOVIET REPRESSIONS (1919-1991)**

*A. Махлун*

**УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ  
КРИЗЬ ПРИЗМУ РАДЯНСЬКИХ РЕПРЕСІЙ (1919-1991 РР.)**

Radical social and political turmoil thoroughly shaped the development of Ukraine’s musical heritage throughout the twentieth century. Moreover, it was the Soviet regime’s merciless drive for control that left the deepest mark. For decades, from the 1920s to 1991, writing music was not exclusively an art; it was a high-stakes negotiation with power. With agencies like the NKVD and KGB keeping a close watch, the soviet state doctrine penetrated every corner of a musician’s world. The permanent scrutiny created a culture of fear, actively deciding which musical doors to open and which to keep shut, which composers could write, what music was deemed acceptable, and even the survival of the institutions that supported them.

In the context of the Soviet system, art was considered a means of spreading ideology. Eventually, many musicians, composers, scholars, and performers faced ruthless censorship. Socialist realism became their judge. The suppressers used their favorite weapon — accusation of formalism, an overall term used to blame any hint of innovation, modernist exploration, or even a pronounced expression of national identity. For the Ukrainian musical community, this was not simply politics but a nightmare for most musicians. They lived in persistent fear: their life’s work was unexpectedly banned, their premieres were cancelled without any warning, and their names were dragged through the mud in orchestrated public shamings. Archives full of Ukrainian music did not just disappear; the state deliberately destroyed them.

The repressions directly affected the fates of artists, leading to arrests, deportations to the Gulag, executions, and mass burials, particularly in Bykivnia. A significant portion of the creative elite was forced either to cease their activities or to resort to so-called “internal emigration”, adapting their artistic expression to the dictates of the official doctrine, which caused irreversible interruptions or serious distortions in the development of certain compositional schools, and also led to the irretrievable loss of a significant part of the cultural heritage.

One of the first tragic episodes of persecution of the Ukrainian intelligentsia in the cultural sphere was the loss of composer Mykola Leontovych, the author of the world-famous arrangement of the Christmas carol “Shchedryk” (known as “Carol of the Bells”). On January 23, 1921, the artist was killed in his father’s house in the village of Markivka in Podillia. According to recent research, this murder was committed by an agent of the Soviet state security, the Cheka. This case was among the first manifestations of the Soviet authorities’ repressive policy towards Ukraine’s cultural elite.

In the 1930s, the wheel of repression gained momentum. A victim of this intensification was Hnat Khotkevych, a multifaceted personality: writer, musician, bandurist, and researcher of Ukrainian folklore, among other things. He did much to popularize the bandura style and enrich national musical traditions. In 1938, Khotkevych was arrested by the NKVD after being convicted for being a member of a counter-revolutionary organization and espionage on behalf of Germany, and was executed that same year.

A similar fate befell Vasyl Verkhovynets, an artist who was a composer, conductor, choreographer, folklorist, and author of a work on the theory of Ukrainian folk dance, whose scientific research and creative achievements influenced the development of Ukrainian choreographic culture. In 1937, Verkhovynets was arrested for “participation in a counter-revolutionary nationalist organization”. During merciless interrogations, he confessed to organizing an anti-Soviet protest in Poltava in 1919, leading an insurgent organization in Poltava in 1928-1930, and espionage on behalf of Poland. In 1938, he was executed.

The repressions did not spare the performing arts either. Mykhailo Donets, a prominent Ukrainian opera singer (bass), soloist with the Kyiv Opera and professor at the local conservatory, was one of the finest performers of Ukrainian and world opera. In 1941, he was arrested by NKVD representatives on charges of anti-Soviet activity and Ukrainian nationalism and was executed that same year.

Even after the end of World War II, the Soviet leadership continued its policy of strict cultural control. A vivid example of this is the fate of the Ukrainian artist, pianist, and educator Vasyl Barvinsky. In 1948, he was arrested on charges of anti-Soviet activity and sentenced to ten years in corrective labor camps. Following his arrest, most of his musical scores were destroyed. After returning from exile in 1958, the composer set about reconstructing his works from memory.

In addition to direct physical pressure, ideological censorship also significantly impacted the development of Ukrainian music. One of those who felt this pressure was Borys Lyatoshynsky, one of the most important Ukrainian symphonists of the XX century. After the Secretariat of the Central Committee of the All-Union Communist Party adopted a resolution in 1948, his work was sharply criticized for “Westernism” (formalism), which forced the artist to rework the finale of his Symphony No. 3 to give the work an ideologically acceptable sound.

Other composers also experienced such control. Viktor Kosenko, a Ukrainian composer and pianist, left a significant mark on piano and chamber music. However, his works were criticized for their excessive individuality of style and “intimacy” (chamber music), which did not conform to the dogmas of the time’s cultural doctrine.

Thus, the repressions against Ukrainian musicians in the XX century took various forms — from the physical destruction of artists to ideological pressure and the banning of creative work. These processes led to the loss of a significant part of the cultural heritage and interrupted the natural development of the Ukrainian compositional school. Despite this, the work of many artists has been preserved and today constitutes an important part of the national musical culture.

СЕКЦІЯ:  
УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА  
В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ

*А. Балуч*

**«СЯЙВО» СТИВЕНА КІНГА В «СЯЙВІ» СТЕНЛІ КУБРИКА**

*A. Baluch*

**STEPHEN KING’S “THE SHINING” IN “THE SHINING” BY STANLEY KUBRICK**

Порівняння «Сяйва» Кінга і фільму Кубрика — це класичний випадок, коли з однієї історії виходять два абсолютно різні твори.

Кіно і література взагалі живуть за різними законами. Тому сенси зсуваються, акценти міняються, а психологія героїв іноді стає просто невпізнаною. У «Сяйві» ця різниця просто величезна. Книга — вона тепла, дуже людська, з болем, з надією на те, що людина може вибратися з власного пекла. Фільм — крижаний, математично точний, де людина взагалі не в центрі. Там править простір, тиша, звук, кадр.

У Кінга все тримається на душі. Страх — це не привиди й готель, а те, що всередині: алкоголізм Джека, його дитячі травми, страх стати таким, як батько, який бив. Джек намагається триматися, пише, любить дружину й сина — і все одно падає. Але падає трагічно, оскільки в нього є вибір, є момент, коли він міг би зупинитися. Готель просто підливає оливи у вогонь, підсилює те, що вже тліло в людині.

Кубрик робить інакше. Джек Ніколсон з самого початку — це вже напівбожевільний тип з посмішкою, від якої йде мороз по шкірі. Немає поступового занурення в божевілья. Зло в ньому вже сидить, готель його просто випускає назовні. Тому глядачу важко за нього переживати — він не жертва, а вже готове знаряддя.

Венді в книзі — сильна. Не в плані м’язів, а в тому, що вона бере себе в руки, захищає дитину, бореться. У фільмі Шеллі Дюваль грає її як завжди перелякану істеричку. Родина з осередку тепла перетворюється на місце, де всі один одному загроза.

Денні і його «сяйво» — теж по-різному. У Кінга це не просто суперсила, а глибока чутливість, емпатія, розуміння людей і світу. Ми бачимо історію часто саме його очима. Кубрик робить з цього візуальний ефект: хлопчик бачить привидів, кричить, бігає. І все. Без пояснень, без глибини — тільки для напруження.

Готель «Оверлук» у романі — майже персонаж. У нього є своя історія, пам’ять, злі наміри. Він маніпулює, підсилює слабкості. У Кубрика — це просто лабіринт.

Симетрія, холодні коридори, ідеальні кадри — простір сам по собі тисне, замикає, не випускає. Зло тут безлике, структурне, як архітектура.

Ще ритм. Кінг пише довго, з відступами, спогадами, внутрішніми голосами — напруження росте повільно, природно. Кубрик — це монтаж, довгі плани, повторювані мотиви, звук, який свердлить голову. Час у фільмі ніби зациклений, з нього немає виходу.

Тому фільм Кубрика — це не екранізація у звичному сенсі. Це окрема, дуже авторська річ. Кінг говорить про людину, її вибір, шанс на спокуту. Кубрик буде холодною, візуальною машиною жаху, де людина — лише гвинтик.

Отже, «Сяйво» Кубрика варто сприймати як окремий твір, який вступає в діалог з книгою Кінга, а не копіює її. Саме таке порівняння найкраще показує, наскільки по-різному література й кіно говорять про одне й те саме, тобто як зміна мови неминує змінює все: сенси, емоції, пріоритети.

*М. Весельська*

### **«КОРАЛІНА» НІЛА ҐЕЙМАНА В АНІМАЦІЇ ГЕНРІ СЕЛІКА**

*М. Veselska*

#### **“CORALINE” BY NEIL GAIMAN IN HENRY SELICK’S ANIMATION**

Це два дуже різні, але по-своєму потужні погляди на одну й ту саму історію. Ґейман, до речі, писав повість майже 15 років. Спочатку для старшої доньки Холлі — одразу після того, як сім'я переїхала в новий будинок в Англії. Потім уже в США дописував для молодшої Медді. І сама Кораліна теж переїжджає. Саме в новій оселі все й починається.

У книзі дівчинка відчуває себе дуже самотньою. Батьки постійно зайняті, на неї майже не дивляться. Вона блукає будинком, знаходить замуровані двері й проходить туди. Інший світ спочатку здається ідеальним. «Інша мама» і «інший тато» надто уважні, смачно годують, хвалять, граються. Але очі в них — гудзики. І ось тут уже все стає зрозуміло: це пастка. Світ пропонує любов, якої бракує, але ціна — душа. Кораліна має стати лялькою назавжди. Вона боїться. Дуже. Але не здається. Шукає вихід, рятує справжніх батьків, перемагає «іншу маму» (Бельдам). І через усе це сильно дорослішає — вчиться довіряти собі й діяти, навіть коли страшно.

Повість вийшла дуже сильною і здобула серйозні нагороди — премії Брема Стокера, Г'юго, Неб'юла, про які автор скромно каже «кілька нагород».

Фільм «Кораліна у Світі Кошмарів» 2009 р. — лялькова анімація, майже без комп'ютерної графіки. Дію перенесли в Орегон. Знову копія будинку Ґеймана. І сам письменник був співсценаристом, тому вважає таке перенесення нормальним. Ляльки, текстурні, світло, кольори — усе це працює так, щоб інший світ спочатку здавався чарівним, а потім повільно ставав моторошним.

Кілька відмінностей одразу впадають в око.

По-перше, Кораліна у фільмі виглядає старшою. Бунтарка. Синє волосся, різкі відповіді мамі, демонстративна незалежність. У книзі вона молодша. Просто дитина, якій хочеться уваги.

По-друге, «інша мама» в повісті моторошна з першого погляду. Бліда шкіра, дивні пропорції, довгі пальці-кігті. У фільмі вона довше схожа на справжню маму. Загроза наростає поступово — через посмішку, поведінку, дрібниці. І від цього напруження виходить більш кінематографічним.

По-третє, у фільмі з'являється Вайбі Ловат. У книзі його немає. Він стає другом, з яким можна поговорити, поділитися думками. У повісті Кораліна майже весь час сама. Сама бореться зі страхами. Сама приймає рішення. Це робить історію набагато самотнішою й важчою. Вайбі все трохи пом'якшує. І навіть допомагає у фінальній битві.

Є ще одна деталь. У фільмі «інша мама» використовує ляльку-двійника Кораліни, щоб стежити. У книзі роль шпигунів виконують щури. І це виходить набагато ірраціональніше. Моторошніше. Оскільки пояснити це логікою майже неможливо.

В обох версіях Кораліна стикається зі світом, який здається ідеальним, але він насправді мертвий і хижий. Книга лякає сильніше саме уявою — ти домислюєш деталі, і вони залишаються в голові. Фільм показує жах прямо: ляльки, кольори, звуки. Через це він трохи м'якший. Позаяк усе видно, а не треба уявляти.

Іноді люди кажуть, що вся історія — це просто сон Кораліни. Через дитячі страхи, внутрішні конфлікти, символи. У книзі така версія дуже правдоподібна. Фільм через Вайбі й додаткові події робить усе реалістичнішим. Менш сонним.

Зрештою, і повість, і анімація — це два самостійні твори. Вони не копіюють один одного. Вони доповнюють. Книга розповідає глибше про самотність і внутрішню силу. Фільм додає візуальну магію, атмосферу, підтримку інших персонажів. І від цього історія стає доступнішою, але при цьому залишається дуже сильною — кожна по-своєму.

*Д. Демідова*

**ДВІ ІСТОРІЇ ОДНОГО ВБИВЦІ:  
«ПАРФУМИ» ПАТРИКА ЗЮСКІНДА ТА ТОМА ТИКВЕРА**

*D. Demidova*

**TWO STORIES OF A MURDERER:  
"PERFUME" BY PATRICK SÚSKIND AND TOM TYKWER**

Патрік Зюскінд народився 1949 р. Це той німецький письменник, який уже багато років живе дуже закрито, майже не показується на людях. Він один з найяскравіших представників європейського постмодерну. Його другий роман «Парфуми. Історія одного вбивці» вийшов у 1985-му й відразу зробив Зюскінда посправжньому всесвітньо відомим. Книга стала одним з найзнаменитіших німецьких творів другої половини ХХ ст. Успіх прийшов швидко. І пояснити його легко: тема дуже оригінальна. Мистецтво запаху тут — це потужна метафора влади, спокуси, маніпуляції людьми.

Том Тиквер (1965) — німецький режисер, сценарист і композитор. Він зняв однойменний фільм. І це реально була спроба зробити те, що в літературі показати майже неможливо — запах. Перекласти його на мову кіно. Тиквер використовує атмосферу, колір, ритм, рух камери, музику. Щоб глядач відчув: запахи ніби мають форму, фактуру, навіть свій простір.

Головний герой — парфумер Жан-Батіст Гренуй. У нього неймовірний нюх. Але при цьому він повністю позбавлений емпатії й звичайних людських почуттів. Його головна одержимість — створити ідеальний аромат. Такий, що викликає в людях абсолютну любов і поклоніння. Ім'я й прізвище героя — це не просто слова. Жан-Батіст — французька версія Іоанна Хрестителя. Гренуй — «жаба» французькою.

Це відразу підкреслює: він існує десь на межі між людиною і чимось нелюдським. Між природним і штучно створеним. Парфумер послідовно руйнує життя тих, хто намагається його використати. Йому байдуже на багатство, статус, соціальний успіх. Йому потрібна лише абсолютна влада. І вона реалізується саме через запах. Так виникає образ генія без моралі. Талановитий. Але смертельно небезпечний. Він перетворює мистецтво на інструмент насильства.

У романі описи ароматів — це не просто красиві прикраси. Вони реально будують весь світ. Запахи структурують Париж. Соціальні відмінності. Внутрішній світ героя. У фільмі цю роль частково перебирає візуальна мова. Контрасти бруду й розкоші. Тісні вулички й відкриті простори. Різкі плани й плавні переходи. До речі, це працює дуже добре.

Важливо, що й у книзі, й у фільмі увага зосереджена не на «ідеалі краси». А саме на механізмах, як конструюється реальність. Мистецтво не обов'язково має бути приємним. Воно може викликати огиду. Тривогу. Захват. І змушує читача чи глядача пережити цей досвід на собі.

У Тиквера відчувається сильніший психологічний акцент. Гренуй виглядає самотнішим. Вразливішим. Іноді навіть майже безпорадним у соціальному світі. Зюскінд же навпаки — підкреслює холодну раціональність героя. Його нестримну самовпевненість і гординю. У романі є момент, коли Жан-Батіст буквально насолоджується своєю самотою й власною «величчю». Він дивиться на себе як на абсолютний виняток: «Тут ніщо не мало значення, окрім його волі, волі великого, прекрасного, незрівнянного Гренуя».

Теза про «геніальність без душі» розкривається через мотив прометеївського змагання. Гренуй сприймає свій задум як акт творення абсолютно нового порядку. Люди в ньому керовані не розумом і не волею. А штучно викликаними пристрастями. Він не просто злочинець. Він експериментатор. Випробовує межі людської природи. «Він перевершив Прометея... Він насправді був сам собі Богом, і Богом кращим за того, що смердить ладаном і мешкає в церквах».

У фільмі частину цих пояснень скоротили або трохи пом'якшили. Тому мотивація героя іноді здається менш прозорою. У романі все чітко: «до людських запахів взагалі він був байдужим». Гренуя цікавив аромат конкретних людей — тих рідкісних особистостей, які надихали на любов. Саме ця рідкісність і «чистота» запаху ставала для нього головним об'єктом полювання.

Кульмінаційна сцена — аромат, який підкорює весь натовп. Тут чітко видно ілюзію масової «любви». Це чиста маніпуляція. Парфумер розуміє: поклоніння не дорівнює справжній взаємності. Справжнє людське кохання для нього назавжди недосяжне. Фінал підводить підсумок порожнечі всередині героя. Народження й смерть майже симетричні. Гренуй зникає там само, де й з'явився. Повертається в той маргінальний світ, з якого колись виріс. Це одночасно і самознищення, і завершення великого експерименту над людськими пристрастями.

Отже, роман і фільм розповідають одну й ту саму історію. Але абсолютно різними мовами. Зюскінд створює інтелектуальну, іронічно-холодну притчу. Про владу мистецтва й небезпеку геніальності без моралі. Тиквер робить оповідь значно чуттєвішою й емоційнішою. Він зміщує акценти з філософії на психологію. Переклад з літератури на мову кіно тут не є простим копіюванням. Запах перетворюється на колір, музику, ритм, рух. Саме в цій трансформації й полягає головна сила екранізації. Вона показує літературний наратив під зовсім іншим кутом.

*Н. Дорошенко*

**НОВЕЛИ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ПОЛЕВА КОХАНКА» ТА «ЗНАК»  
У ФІЛЬМІ ЖАНА-ЛЮКА ГОДАРА «ЧОЛОВІЧЕ — ЖІНОЧЕ»**

*N. Doroshenko*

**GUY DE MAUPASSANT'S NOVELS "PAUL'S WIFE" AND "THE SIGN"  
IN JEAN-LUC GODARD'S FILM "MASCULINE — FEMININE"**

«Чоловіче — жіноче» Жана-Люка Годара (1966) — це один з тих фільмів, які чомусь не старіють. Він і досі виглядає свіжим, і в тому, як знятий, і в тому, про що говорить. Багато хто каже: мовляв, стрічка «і про все, й водночас ні про що». І от саме це, до речі, і є чиста годарівська особливість. Він же не бере тебе за руку й не веде по стежинці сюжету. Просто кидає в саму гущу хаосу думок, політичних, особистих, усе перемішане, як у головах молодих людей тих 60-х.

А контекст тут дуже важливий — французька «нова хвиля». Ці режисери (багато з них колишні кінокритики) вирішили: та ну його, студійне кіно з ідеальним світлом і вилізаним монтажем. Хочемо робити по-іншому — ризиковано, нерівно, але чесно. І от в кожного свій почерк: Трюффо — ніжніший, Шаброль — похмуріший, а Годар просто найрадикальніший. Джампкати, написи прямо на екрані, прями погляди в камеру, ніби документальні фрагменти — режисер постійно тобі нагадує: дивись, це кіно, це монтаж, ніхто тут не прикидається, що реальність сама собою склалася.

Герої фільму можуть за хвилину перейти від Маркса й розмов про революцію до того, яка пісенька зараз у чартах, або що написано на черговій рекламній вивісці. От звіди й виросла знаменита фраза «дити Маркса і Кока-коли». До речі, в кінці Годар навіть вставляє її як можливу альтернативну назву фільму, такий собі автограф.

А натхнення, каже сам режисер, прийшло від двох новел Мопассана — «Полева коханка» (1881) і «Знак» (1886). Але не думайте, що він їх екранізував буквально. Ні, взяв лише окремі ситуації, настрої, психологію стосунків — і все.

Головний літературний стрижень — це все ж перша новела, історія кохання. Поль закохується по-старосвітськи, до трясіння, щиро вірить, що це назавжди. Мадлен — інша. Сучасна, трохи цинічна, дуже практична, для неї «назавжди» звучить як щось з мелодрами. І от Годар бере цей трагікомічний мотив приниження й слабкості й робить з нього щось більше — соціальний зріз. Герої ніби розмовляють різними мовами, і ніяк не зійдуться.

У новелі все закінчується трагічно для чоловіка, і у фільмі теж. Але різниця суттєва: літературна Мадлен все ж відчуває провину, розуміє, що сталося й чому. А от кінематографічна просто заперече сам факт самогубства Поля. Отак бере і викреслює.

І назва «Чоловіче — жіноче» — це не пряме «чоловіки одні, жінки інші, і все ясно». Годар радше грає цими протиставленнями: пафос політики проти легковажної романтики, серйозність проти легкості, мрія про великий сенс проти мрії про славу, хіт чи просто гарне життя. Через це дехто навіть закидає фільму сексизм. Але якщо придивитися — і чоловіки, і жінки в нього однаково розгублені. Просто кожен хапається за свою рятувальну соломинку: хтось за політичні гасла, хтось за флірт і поп-культуру.

Новела «Знак» підкидає ще одну важливу річ — як маленький жест, випадкове слово чи погляд може запустити цілий ланцюг подій. У Годара таких «знаків» повно: репліка, що повисла в повітрі, уривок мелодії, чергове абсурдне питання

з опитування. Усе це не пояснює світ. Воно показує, як люди в ньому виживають, продають себе, захищаються. Фільм фактично складається з таких окремих «кадрів-фактів», і недаремно в підзаголовку стоїть «15 конкретних фактів».

А ще ці псевдодокументальні інтерв'ю... Вони ніби соціологічні опитування про секс, політику, демократію, але все залежить від того, хто питає, яким тоном, у якій ситуації. Поль, лівий хлопець, врешті доходить до висновку: об'єктивності тут не буває. Інтерв'юер завжди несе в собі упередження.

Літературні герої намагаються жити «правильно», але постійно спотикаються об власну природу. У Годара ці старі моральні правила замінили інші — що модно, що круто звучить, що куплять, що лайкнуть. А фінал з Полем — це вже не романтична смерть від кохання. Це просто абсурдна межа. Людина не витримує, коли весь світ навколо перетворюється на суцільний медійний шум, і всередині — порожнеча.

Тож Мопассан дає фільму чуттєву основу — пристрасть, непевність, трагічний розрив. А Годар накладає зверху все, чим дихали 60-ті: політику, рекламу, поп-музику, інтерв'ю, постійний галас. Виходить такий діагноз поколінню. Любовна лінія тут є, але вона радше ілюстрація: як важко з'єднати два різних погляди на світ, коли між ними весь час влізають товари, гасла, порожні фрази — і в результаті просто тиша.

*Д. Новіков, Д. Ізмайлов*

### **НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР У ПРОЗІ ДАФНИ ДЮ МОР'Є, ЕМІЛІ БРОНТЕ ТА ГЕНРІ ДЖЕЙМСА**

*D. Novikov, D. Izmailov*

### **THE UNRELIABLE NARRATOR IN THE PROSE OF DAPHNE DU MAURIER, EMILY BRONTË AND HENRY JAMES**

Феномен ненадійного наратора є одним із найважливіших художніх явищ у літературі XIX–XX ст. Уперше теоретично осмислений Вейном Бутом цей прийом набув особливого значення для аналізу творів, що балансують між реальністю й суб'єктивним сприйняттям. Романи Дафни дю Мор'є «Ребекка» (1938), Емілі Бронте «Буремний перевал» (1847) та повість Генрі Джеймса «Поворот гвинта» (1898) демонструють різноманітні стратегії використання цього прийому, що робить їх порівняльний аналіз актуальним для сучасного літературознавства.

Ненадійний наратор — це оповідач, чий судження, сприйняття або інтерпретація подій суттєво розходяться з інтерпретацією прихованого автора. Ненадійність може бути пов'язана з обмеженим знанням, упередженістю, нещирістю або моральною сліпотою наратора та має два основні типи:

- a) міметична — викривлення реальності через психологічні особливості наратора;
- b) текстуальна — суперечності на рівні самого тексту.

У готичній традиції, до якої належать усі три обрані твори, ненадійний наратор виконує специфічну функцію: він підсилює атмосферу таємничості, розмиває межі між реальним і надприродним, змушує читача самостійно реконструювати істину.

У «Ребеці» безіменна героїня-наратор є класичним прикладом наївного оповідача з обмеженим знанням. Її ненадійність зумовлена:

- a) соціальною та психологічною невпевненістю, що викривляє сприйняття подій;
- b) неповним доступом до інформації про минуле Максима та Ребекки;
- v) ідеалізацією померлої Ребекки та самоприниженням.

Дю Мор'є майстерно використовує техніку поступового розкриття: читач спочатку сприймає Ребекку очима наратора (як досконалість), але поступово дізнається про справжню природу її характеру. Ненадійність наратора тут служить механізмом створення саспенсу та кульмінаційного повороту.

«Буремний перевал» демонструє складну багаторівневу наративну структуру з двома основними оповідачами: Локвудом (зовнішній спостерігач) і Неллі Дін (служниця, свідок подій). Обидва є ненадійними, але з різних причин. Локвуд — міський джентльмен, який неправильно інтерпретує провінційну реальність через недостатнє розуміння місцевих реалій і психології персонажів. Його романтичні ілюзії та поверхневність сприйняття створюють іронічну дистанцію. Неллі Дін — упереджена учасниця подій, яка моралізує, виправдовує власні вчинки та маніпулює розповіддю відповідно до своїх уявлень про мораль. Бронте використовує принцип рамкової нарації, що дозволяє зіставляти різні версії історії та залишає простір для множинної інтерпретації характеру Гіткліфа — чи є він демонічною постаттю, чи жертвою обставин.

«Поворот гвинта» — найбільш радикальний приклад ненадійної нарації серед аналізованих творів. Гувернантка-натор є потенційно психічно нестабільною, що породжує фундаментальну невизначеність: чи справді привиди Квінта та міс Джессел існують, чи це галюцинації гувернантки. Джеймс використовує техніку структурної неоднозначності: текст містить сигнали для двох несумісних інтерпретацій:

- а) натуралістична версія — діти справді перебувають під впливом злих духів;
- б) психологічна версія — гувернантка проектує власні пригнічені бажання та страхи на невинних дітей.

Ненадійність наратора в Джеймса — це не помилка сприйняття, а онтологічна невизначеність, що робить неможливим остаточне встановлення істини.

Кожен з розглянутих творів має особливу стратегію використання ненадійного наратора:

1. Наївна ненадійність («Ребекка») — наратор чесний, але обмежений у знанні. Ненадійність тут є тимчасовою і долається наприкінці твору через розкриття правди. Функція — створення інтриги та несподіваного повороту в межах детективної схеми.
2. Упереджена множинна нарація («Буремний перевал») — кілька нараторів, кожен з яких фільтрує реальність через власні цінності. Ненадійність тут структурна: вона не усувається, а множить перспективи. Функція — деконструкція одновимірних моральних оцінок, створення діалогічності.
3. Радикальна ненадійність («Поворот гвинта») — наратор може бути психічно хворим, що ставить під сумнів саму можливість об'єктивного знання. Ненадійність абсолютна й не підлягає вирішенню. Функція — створення модерністської невизначеності, де читач змушений конструювати сенс самотійно.

Усі три автори використовують ненадійного наратора для проблематизації відносин між суб'єктивністю та істиною, однак рівень цієї проблематизації різний: від тактичного прийому (дю Мор'є) до онтологічного принципу (Джеймс). Це відображає еволюцію готичного роману від вікторіанських форм до модерністського експерименту.

Таким чином, розвиток прийому ненадійного наратора демонструє перехід від когнітивної ненадійності до онтологічної невизначеності як визначальної риси модерністської естетики.

*А. Остапенко*

**РОМАН СТВЕНА ЧБОСКИ  
«ПРИВІТ, ЦЕ ЧАРЛІ! АБО ПЕРЕВАГИ СОРОМ'ЯЗЛИВИХ»  
В ЕКРАНІЗАЦІЇ АВТОРА**

*А. Ostapenko*

**STEPHEN CHBOSKY'S NOVEL  
"HI, IT'S CHARLIE! OR THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER"  
IN THE AUTHORIAL FILM ADAPTATION**

Стивен Чбоскі, народився в 1970-му, американець — і письменник, і сценарист, і режисер в одній особі. Його перший роман «Привіт, це Чарлі! або Переваги сором'язливих» (1999) просто вибухнув. Став бестселером миттєво, перекладений вже на більше ніж 30 мов, мільйони примірників розійшлися по світу. А потім, у 2012-му, він сам же взяв і зняв фільм за своєю книгою — і сценарист, і режисер, повний контроль.

Дія відбувається на початку 90-х. Усе показано очима Чарлі — такого тихого, спостережливого, дуже замкненого хлопця-підлітка. Перший рік старшої школи, передмістя Пітсбурга, той самий момент, коли ти вже не дитина, але дорослим себе ще ніяк не відчуваєш. Книга зачіпає купу болючих тем: психічне здоров'я, травми (і не лише психологічні), сексуальність, насильство, наркотики/алкоголь, і ще ця вся підліткова культурна пам'ять — музика, яку слухають, книжки, які читають, фільми, про які говорять. Через це роман постійно опинявся в центрі скандалів, його навіть забороняли в багатьох американських школах.

Форма — чисті листи. Чарлі пише невідомому «дорогому другові», про якого ми так і не дізнаємося, хто це. Тому вся оповідь дуже суб'єктивна, іноді навіть хитра: ми бачимо тільки те, що він описує, чуємо його інтонацію, відчуваємо пропуски, емоційні виплески. Читач сам мусить склеювати картинку. Фільм, звісно, зберігає загальний хребет історії й ту саму атмосферу, але багато чого перекладає в діалоги, в погляди, в те, як актори грають, як стоять, як мовчать. Обидва починаються з першого листа Чарлі, це так, але відмінностей вистачає, і деякі з них досить принципові.

Найголовніше, мабуть, — дружба Чарлі з Патріком і Сем, зведеними братом і сестрою. У книзі це виглядає органічно: вони просто зближуються в школі, проводять разом час, підтримують один одного, вливають у свою тусовку — без ніяких підводних каменів. А от у фільмі додають цей момент із самогубством попереднього (і єдиного) друга Чарлі. Виходить, ніби його взяли в компанію з жалю, з співчуття. Це здається трохи недоречним, ніби применшує щирість їхньої дружби.

Ще одна велика різниця — як показана психотерапія Чарлі. У романі це з самого початку відчувається: він уже ходив до лікарів, у нього нестабільний стан, це фон, який поступово стає зрозумілішим. Є згадки про зриви, про те, як він плаче, як провалюється в пам'яті, і все це потім зв'язується з дитячою травмою, з насильством. У фільмі ж цю лінію майже прибрали. Тому коли в кінці вивалюється вся правда про те, що з ним сталося в дитинстві, це б'є як грім серед ясного неба. Зате Чарлі на екрані виглядає стриманішим, спокійнішим, його вразливість виходить радше в ключових, сильних сценах, а не в щоденних дрібних симптомах.

Сім'я в книзі відіграє дуже важливу роль у тому, як Чарлі дорослішає. Побут удома, поїздки до родичів, сварки, примирення, підтримка — через усе це він вчиться

казати «ні», відстоювати себе. Особливо тепла й водночас типова лінія з сестрою Кендас: старша сестра й молодший брат, з одного боку, сваряться, з іншого — в критичний момент завжди прикриють. У фільмі Кендас майже зникла. Залишилися два-три епізоди на початку й наприкінці — і все. Родина відходить на задній план, а все життя Чарлі звужується до школи й компанії друзів.

Попри всі ці скорочення й зсуви, фільм все одно дуже добре передає дух книги. І це не дивно — автор той самий. Актори просто влучили: Logan Lerman — ідеальний Чарлі, Emma Watson як Сем, Ezra Miller як Патрік — характери, динаміка, все на місці. І музика 90-х — це взагалі окрема любов. Вона є і в романі (Чарлі постійно згадує пісні, касети), і у фільмі, і саме через неї герої знаходять спільну мову, себе, одне одного.

І книга, і фільм говорять про самотність, про те, як сильно хочеться бути прийнятим, про травму й про те, як повільно, болісно, але все ж зцілюватися. Але роблять це по-різному. Роман — глибший, повільніший, з купою психологічних деталей, травма розкривається поступово, шар за шаром. Фільм — це тепла, затишна, дуже вдала екранізація, справжній зразок, коли адаптація не просто «за книгою», а живе своїм життям. Але все одно — кінематографічний Чарлі виходить помітно інший за характером, ніж літературний. М'якший десь, стриманіший, менш розвалений на шматки зсередини.

*М. Синько*

### **БУДДІЙСЬКІ МОТИВИ «МАГІЧНОЇ БИТВИ»**

*М. Synko*

### **BUDDHIST MOTIFS OF THE “JUJUTSU KAISEN”**

«Магічна битва», або “Jujutsu Kaisen”, — це аніме-серіал, що виріс з однойменної манги Їґе Акутамі. Манга йшла з 2018-го по 2024 р. Серіал на сьогодні вже має три сезони (2020–2026). Останній стартував саме в січні 2026-го. І вся ця історія тримається на одній простій буддійській ідеї. Негативні емоції — страх, злість, заздрість, ненависть — вони ж не зникають самі собою. Накопичуються. Перетворюються на прокляття. Люди їх створюють, прокляття лякають ще сильніше, з'являються нові — і цикл замикається. Сучасна сансара, лише з боями, кров'ю і дуже яскравою анімацією.

Маги та чаклуни, які маніпулюють проклятою енергією, намагаються втрутитися в цей цикл. Хоч трохи прибрати наслідки. Іноді навіть торкнутися причин. У центрі ж усього — Юджи Ітадори, звичайний старшокласник. Ковтає палець Сукуни, рятуючи друзів, і стає його носієм. А далі вся історія розгортається навколо смерті, вибору і відповідальності. Це прямо з буддійських питань: як жити, знаючи, що все минає, все тимчасове, все — страждання.

Буддійських відсилань тут справді багато. Вони в іменах, у жестах, у мудрах, у символіці доменів і навіть у характерах героїв. Найяскравіша тріада — це Годжо, Сукуна і Гето. Не те щоб автор прямо заклав у кожного з них якогось буддійського персонажа, але читати їх саме в цій системі координат виходить дуже цікаво. Багато деталей одразу лягають на свої місця.

Годжо Сатору часто сприймають як умовного бодгісаттву. Він міг би жити лише для себе, оскільки він найсильніший, але обирає залишатися в системі, вчити нових магів і міняти її зсередини. Його позиція не завжди виглядає святою, буває

егоїстичною, буває сумнівною. Але загалом вона про захист і про реформи. І це саме те, що відрізняє бодгісаттву в буддизмі: не ідеальна безгрішна істота, а той, хто свідомо не тікає від брудного й болючого світу. Ім'я Сатору прямо перегукується зі словом «саторі» — раптовим просвітленням у дзені. А «шість очей» — це вже метафора праджні, надмудрості, яка бачить суть речей, а не просто зовнішню оболонку.

Сукуна, навпаки, виглядає майже як втілення Марі. Спокуса, гординя, чиста агресія, бажання перебудувати весь світ під себе. У буддійській традиції Мара — це не просто страшний демон, а все те, що тягне людину назад у коло страждань і прив'язаностей. Сукуна саме такий. Король проклять, який відверто насолоджується хаосом.

Сугуру Гето — це вже трагедія відходу від шляху. Спочатку він був захисником людей, а потім дійшов до фанатизму: знищити всіх не-магів, оскільки лише так, мовляв, можна врятувати світ. Добра мета, яка виправдовує будь-яке насильство, — класичний зсув від Дхарми. Узаємодія Годжо і Гето особливо сильно б'є саме через те, як вони по-різному реагують на одну й ту саму подію. Після місії з Ріко Аманай, після поразки від Тоджі, після смерті дівчини Годжо обирає реформувати систему, а Гето — повністю її зруйнувати. Це один з найсильніших моральних вузлів у серіалі. Для Годжо той момент стає переломним: він раптом починає бачити себе і світ тверезіше. Не добріше, а просто тверезіше.

Окрема сильна річ — це печаті рук перед розширенням доменів. Вони побудовані на справжніх буддійських і індуїстських мудрах, ритуальних жестах, які символізують різних божеств, стани, концепції. І ці жести ідеально передають характер і філософію кожного персонажа.

Печатка Годжо з доменом «Безмежна порожнеча» пов'язана з Индрою, царем богів, захисником порядку, переможцем демонів. І Годжо сам — найсильніший захисник людства в цьому світі.

Печатка Сукуни, домен «Зловісне Святилище», асоціюється з Ямою, царем пекла, суддею душ. Домен справді знищує все без розбору, чиста смерть.

У Меґумі Фушігуро жест відсилає до Бгайсадж'я-гуро, Будди Медицини, який лікує і відновлює баланс. Меґумі ж постійно намагається знайти рівновагу, захистити інших, навіть коли навколо тільки тінь і хаос.

У Кінджі Хакарі жест пов'язаний з Бензайтен, богинею удачі, багатства і музики. Його домен — це гра в азарт, джекпот, необмежена енергія на кілька хвилин. Чиста лотерея.

Загалом «Магічна битва» бере буддійські мотиви — страждання, цикл перероджень, прив'язаність, просвітлення — і перетворює їх на сучасні культурні коди. Психологія персонажів через це стає значно глибшою: захисник, спокусник, фанатик. Візуальні рішення з мудрами, доменами й ритуалами додають справжньої історичної ваги. Емоційно і культурно серіал від цього тільки виграє. Йдеться не просто про динамічний екшн, а про історію з відчутним філософським підтекстом.

*А. Смілянська*

**РОМАН ДЕЛІЇ ОВЕНС «ТАМ, ДЕ СПІВАЮТЬ РАКИ»  
В ЕКРАНІЗАЦІЇ ОЛІВІЇ НЬЮМАН**

*A. Smilianska*

**DELIA OWENS' NOVEL "WHERE THE CRAWDADS SING"  
IN FILM ADAPTATION BY OLIVIA NEWMAN**

«Там, де співають раки» (2018) — дебютний роман Делії Овенс (1949). Вона американка, зоологиня за фахом, довго працювала саме на охорону природи. Книга ця про самотність, про виживання, про силу природи, про упередження людей і про всі ті таємниці, що ховає болото. Розійшлася майже 20 мільйонами, стала однією з книг, яка найбільше продавалась за останні роки, без перебільшень.

Головну героїню, Каю Кларк, родина покинула ще дитиною. Вона виростає зовсім одна серед боліт Північної Кароліни. Природа для неї — і дім, і школа, і все на світі. А люди з навколишнього містечка дають їй прізвиська — то «болотяне дівчисько», то ще гірше, «сволота з болота» і подібне. Потім у її житті з'являється Чейз, хлопець, якого вбивають за загадкових обставин. Підозра падає саме на Каю, і починається довгий, виснажливий судовий процес. Зрештою її виправдовують. Але справжні таємниці розкриваються набагато пізніше — вже після її смерті, через довгі роки.

Фільм Олівії Ньюман 2022 р. тримається основної канви сюжету. Та все ж історію помітно спрощує і акценти розставляє трохи інакше.

У книзі Кая дорослішає поступово, дуже повільно, сторінка за сторінкою. Питання — винна вона чи ні — довго висить у повітрі, це один із найсильніших прийомів роману. А от фільм одразу кидає глядача у звинувачення у вбивстві, а все дитинство й юність показує флешбеками. Через таку зміну порядку сприйняття історії вже інше, і співпереживання до героїні виходить слабшим, ніж у читача.

Роман розписує розслідування довго, до найменших деталей — кожну зачіпку, кожен крок. Саме це й показує всю безвихідь Каї, дає відчуття повільного, важкого тиску, і соціальна несправедливість аж кричить. У кіно судова лінія стиснута до мінімуму — швидко, чітко розв'язка. Зникає саме це відчуття часу, що тягнеться нескінченно, поки вирок не винесено.

Болото у фільмі виглядає дуже красиво, майже картинно. Небезпека, бруд, постійне виснаження — усе це пом'якшене, прибране. А в романі болото відчувається мало не на дотик — важке, справжнє. Для літературної Каї це не просто фон, це джерело знань, спосіб вижити й навіть її особиста філософія. Недаремно ж авторка — зоологиня. Дуже показово, що в екранізації практично немає чайок. А в книзі ці птахи — майже її друзі, частина її самої.

Кая в романі — справжня «дитина-Мауглі». Вона переймає тваринні звички, міміка в неї не виходить, в очі людям дивитися важко — страх перед ними. А в фільмі героїня виглядає набагато соціальнішою, її незграбність перетворили просто на сором'язливість. Через це контраст між нею та суспільством уже не такий гострий. Навіть у судових сценах різниця відчутна. У книзі вона очей не підводить, тримається сильно, невинно, думає лише про болото. У фільмі вона боїться натовпу, дивиться на нього — і виходить такою лякливою, ніби й справді винна.

Лінію родини теж спростили. У романі приїзд брата Джоді — це цілий клубок спогадів: дитячі роки, мамині картини, які вони переглядають разом. У кіно брат просто приїжджає й каже, що мати померла — і все.

Стосунки Каї з Тейтом у книзі розгортаються повільно-повільно. Спочатку — спільне навчання, інтерес до природи, інтелект. А романтика вже потім. Фільм же пришвидшує все, висуває на перший план саме романтику — історія стає емоційно зрозумілішою, але глибина цих стосунків втрачається.

Дуже характерна деталь адаптації — це Джампін і Мейбл, другорядні персонажі, та історичний Південь. Саме ці афроамериканці по-справжньому підтримують Каю, хоча самі — вигнанці в суспільстві. Біла громада її зневажає. У фільмі Джампін і Мейбл лишаються, але тема расової сегрегації фактично зникає. А з нею й частина сенсу — про те, хто насправді стає для Каї справжньою сім'єю.

Загалом кіноверсія вдалася, дивитися приємно. Але це спрощений переклад з літературної мови на кіномову, і втрати відчуваються. Інтелектуально-лірична історія стала більше романтичним детективом з крутою візуальною естетикою. Роман сильніший у психології дорослішання, у відчутті, як тягнеться час, у тому, як природа формує людину. Фільм же бере красою кадрів, прямою емоцією і динамікою.

*В. Тесленко*

**«КВІТИ ДЛЯ ЕЛДЖЕРНОНА» ДЕНІЕЛА КІЗА  
У ФІЛЬМІ РАЛЬФА НЕЛЬСОНА «ЧАРЛІ»**

*V. Teslenko*

**DANIEL KEYES' "FLOWERS FOR ALGERNON"  
IN RALPH NELSON'S FILM "CHARLIE"**

Роман Деніела Кіза «Квіти для Елджернона» (1966) — це ж повністю звіти, які пише сам Чарлі Гордон. Від першої сторінки і до кінця. Граматика там, орфографія, весь стиль цих нотаток — усе міняється разом з його розумом, міняється помітно, крок за кроком. І саме тому історія така близька, інтимна, аж перехоплює іноді. Читає іде поряд з героєм, буквально крок за кроком, через весь цей шлях розуму, через самотність і через гідність теж. Почалося все з оповідання 1959 р. — та саме назва, воно взяло премію Г'юго в 1960-му. А розширений роман — уже Неб'юла 1966-го. Обидва й досі класика наукової фантастики, без сумніву.

Фільм Ральфа Нельсона «Чарлі» (1968) намагається всю цю трагедію перенести на екран. Кліфф Робертсон грає Чарлі просто блискуче. Його акторська робота передає те саме, що в книзі йшло через помилки в написанні, і справедливо отримує «Оскар» 1969-го. Сценарій Стірлінга Сілліфанта теж не обійшли нагородами — «Золотий глобус» того ж року.

Та головна проблема екранізації — саме ця інтелектуальна еволюція Чарлі. У романі її видно скрізь: в кожному реченні, в помилках, у тому, як мова спрощувалася, а потім ставала складною. Режисер замінив це грою актора, візуальними ефектами — і це, звісно, працює добре, але близькість зникає. Та близькість, коли читач ніби сам пише звіти разом з Чарлі.

Романтична лінія — Чарлі та Аліса Кінніан. У книзі це глибоко, психологія справжня: дитячі травми, сором, страх перед власним тілом, спроби розібратися в собі через спогади про матір. Чарлі-геній не просто закохується — він намагається зрозуміти себе, і все це боляче. Фільм же виводить ці стосунки вперед, робить їх головним двигуном драми. Емоцій додає, звісно, але інтелектуальний, філософський шар трохи відсувається, відходить на другий план.

Дитинство Чарлі в романі — жорстоке, травматичне до краю: мати психічно нестабільна, сестра заздрить сильно, контроль постійний, сором, навіть насильство. Усе описано детально, дуже детально. І саме ці спогади допомагають Чарлі-генію розібратися у своїй психіці, розкласти по полицках. У фільмі ж дитинство — короткі флешбеки, як емоційні спалахи. Біль показують, розгубленість, відчуження — але психоаналіз слабший виходить. Більше драматичних наслідків, ніж глибокого розбору.

Елджернон у романі — справжній провісник. Спочатку миша-піддослідна, а потім — дзеркало долі Чарлі, точне дзеркало. Коли миша деградує, читач уже все розуміє, здогадується, що чекає героя. У фільмі Елджернон символічніший, емоційніший. Додали епізод втечі миші від експерименту — потужний образ, втрата контролю, звільнення. Але науковий аспект стискається: менше фактів, більше почуттів. Миша краде увагу, оскільки її кінець б'є по серцю сильніше за сухі лабораторні звіти.

Фінал роману — Чарлі вирішує піти з міста. Щоб ніхто не бачив деградації. І просить класти квіти на могилу Елджернона. Це про вдячність, про гідність — навіть втрачаючи розум, він хоче зберегти повагу до себе. У фільмі прощання з Алісою — більш романтичне, сентиментальне. Акцент іде на трагедію кохання, а не на самотність.

Загалом фільм — вдала екранізація, дуже вдала. Передає серце історії та трагедію оповіді. Але жертвує формою — тими звітами, які роблять читача частиною розуму Чарлі. Кіно стає творчою інтерпретацією: замість документальної близькості через мову героя — свідчення через образи візуальні й емоції. Письменник робить читача співучасником, режисер — глядача свідком. І обидва шляхи, по-своєму, працюють.

*К. Яковенко*

### **«МАЛЕНЬКІ ЖІНКИ» ЛУЇЗИ МЕЙ ОЛКОТТ В КІНОВЕРСІЇ ГРЕТИ ҐЕРВІГ**

*К. Yakovenko*

#### **“LITTLE WOMEN” BY LOUISA MAY ALCOTT IN GRETA GERWIG’S FILM VERSION**

Роман Луїзи Мей Олкотт «Маленькі жінки» вийшов у 1868–1869 рр. Він про чотирьох сестер Марч, які намагаються вижити в Америці часів Громадянської війни, де грошей катма. Родина ледь зводить кінці з кінцями. І ніяких рожевих окулярів: дівчата сваряться, заздять, помиляються, червоніють від сорому. Оце й робить їх справжніми. Олкотт сама так жила — писала, щоб прогодувати сім'ю, боролася за скасування рабства й права жінок. Тому її героїні — не принцеси в рожевих сукнях, а звичайні дівчата з купою недоліків, які все одно притягують, позаяк намагаються стати кращими в тому хаосі.

Екранізація 2019 р. стала сьомою кіноверсією роману, режисерка й сценаристка якої в одній особі — Грета Гервіг. Вона змінює структуру оповіді на нелінійну. Фільм стрибає туди-сюди між дитинством і дорослим життям сестер. Глядач бачить одразу дві сторони кожної. Теплі спогади про дім б'ються об сувору реальність. Усе крутиться навколо виборів, які вони роблять. Отак і виходить динаміка.

Бет — найтихіша з сестер Марч. Вона ховається у своєму світі, вдома. Грає на піаніно, порається з дрібницями, рідко висовує носа надвір. У книзі її хвороба тягнеться довго, виснажує поступово — і від того ще болісніше. Але Гервіг міняє акцент. Більше про теплий зв'язок Бет з містером Лоуренсом, сусідом-багатієм. Його

турбота — як від рідного. Епізоди виходять м'якшими. Хоча повсякденні деталі її тихого життя зрізані сильно.

Меґ, старша, найдужче ностальгує за колишнім достатком. Постійно стримує себе, коли бачить чужу розкіш — бали, сукні, перли. У романі її гризе соціальний тиск — плітки про бідних Марч, упередження до їхньої дружби з Лоуренсами. Фільм робить це прямішим. Через відкриті сварки, наприклад з Лорі, онуком того ж містера Лоуренса.

Емі з дитинства — марнославна егоїстка. Мріє про успіх у мистецтві, про славу. У книзі дорослішає повільно: обіцяє собі стати кращою, намагається. У кіно — стисліше, жорсткіше. Доросла Емі каже в лоб: Рим зруйнував її пиху, Париж — ілюзії про геніальність. Звучить сучасно, без нудних повчань. Хоча втрачає частину моральних роздумів з оригіналу. І про шлюб: Емі бачить його не тільки романтикою. Це ще й розрахунок, економіка для жінки — холодні, але потрібні.

Джо — центр усього. Найближча до самої Олкотт. Хочє писати, бути вільною, не лізти в жіночі рамки. У романі прямо каже, що воліла б бути хлопцем — у фільмі м'якше. Фінал тримається шлюбу з Баером, як у книзі. Але Гервіґ додає шар: Джо як письменниця сперечається з видавцем про «Маленьких жінок». Він вимагає, щоб героїня вийшла заміж, оскільки інакше не видадуть. Сцена під дощем — чисте кліше, навмисне солодке, з парасолькою й поцілунками. Натяк, що сентиментальний кінець — від ринку, не від персонажа. Оця подвійність Джо — героїня й авторка — ключ фільму. Повага до тексту Олкотт плюс захист бунтівного духу, де самореалізація понад усе.

Зрештою, версія Гервіґ — не просто копія старого роману. Це свіжий погляд, переосмислення в сучасному ключі, де жінки не мусять обирати між мріями й сім'єю. Кожна з сестер Марч йде своїм шляхом дорослішання — тихим, болісним, амбітним. І Олкотт з XIX століття, з її аболіціоністськими ідеями, і Гервіґ з нашого часу, з феміністичним поглядом, кажуть одне: для жінки творчість — таке ж щастя, як і шлюб. Не менше, а часом і більше, у світі, де вибір обмежений.

## СЕКЦІЯ:

### ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

*В. Лисенкова*

#### **АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ РОДИНИ**

*V. Lysenkova*

#### **AXIOLOGICAL ASPECTS OF FAMILY DEVELOPMENT**

Проблема цінностей є однією з актуальних у сучасному філософському знанні. Ціннісне відношення до світу, як відомо, відображає саму суть людяного в людині. Значущим є те, що ціннісний аспект особистості проявляє пріоритетність вибору нею найважливішого для себе в усіх сферах суспільного життя. Таким чином, саме цінності вказують на специфіку прояву позиції людини в соціумі.

Характер цінностей у суспільстві з часом змінюється. Деякі з інноваційних переходять у традиційні, деякі стають неактуальними і опиняються в архіві культури. Згодом навіть традиційні цінності зазнають суттєвих змін і їх сенсожиттєві

характеристики трансформуються. Метамодерний характер сучасного суспільства з його великими швидкостями призводить до постійних ціннісних трансформацій у ньому на різних рівнях.

Знає і різного роду змін традиційна родина. Кожна культура протягом свого періоду розвитку накопичувала ціннісний потенціал існування сім'ї. Цей процес завжди був складним і суперечливим. Але у ході ціннісного відбору у традиційні параметри родинного способу життя переходили ті, котрі дозволяли зберігати сім'ю, робити її більш потужною. Це допомагало укріпити родинні зв'язки і сприяти зміцненню усього соціального каркасу соціуму.

Такий ціннісний відбір можна розглядати на трьох рівнях: індивідуальному, міжособистісному і загальносуспільному. Не завжди можливо було гармонійно поєднати ціннісні параметри вказаних рівнів.

На індивідуальному рівні можна спостерігати значну варіативність ціннісних настанов. Вони пов'язані з унікальними особливостями кожного з членів родини. Ми пам'ятаємо, що довгий час головуючими були настанови старших членів роду і їм підкорювались молодші. Але не завжди такі взаємини у своїй суті були дійсно дружніми. Дуже часто загальнородинні інтереси ставились на перше місце і член родини повинен був діяти згідно з ними. Тому не завжди істинно особистісний характер ціннісного відношення усіх членів сім'ї був проявленим і врахованим.

З розвитком більш демократичних родинних тенденцій стало можливим повніше враховувати ціннісні орієнтири усіх членів родини. Це ускладнило ситуацію з провідними ціннісними тенденціями на другому, міжособистісному рівні. Треба було у багатомірному синтезі, з одного боку, дати можливість унікально проявитись усім представникам сім'ї, а з іншого — зберегти цілісність родини і її загальну продуктивну функціональність.

Такі новації привели до посилення варіативності прояву моделей існування родин на третьому, загальносуспільному рівні. І ми бачимо, що соціум не завжди міг гнучко реагувати на таку варіативність. Навіть сьогодні, коли демократичні тенденції мають значну силу, можна спостерігати велику кількість родинних і міжродинних протиріч та конфліктів.

Дослідження цих тенденцій вкрай важливо на сучасному рівні суспільного розвитку. Саме розуміння аксіологічних коренів родинних суперечок і усвідомлення сучасних можливостей вирішення проблем сім'ї дозволить знаходити продуктивні рішення багатьох сімейних конфліктів і буде сприяти міжособистісному порозумінню.

На цьому шляху важливою є філософська складова. Тут може стати у нагоді філософізація як процес використання філософських надбань для продуктивної роботи з цими проблемами. Слід враховувати загальноцивілізаційні філософські надбання і національні напрацювання з даної тематики. Також важливим є поєднання традиційних і новітніх знань для продуктивного розвитку родинних зв'язків.

*М. Харламов*

**ФІЛОСОФСЬКІ ПІДХОДИ ДО РОЗУМІННЯ  
РОЛІ ДЕРЖАВНОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ З НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЙ  
У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

*М. Kharlamov*

**PHILOSOPHICAL APPROACHES TO UNDERSTANDING THE ROLE  
OF THE STATE EMERGENCY SERVICE OF UKRAINE  
IN MODERN UKRAINIAN SOCIETY**

Сучасне українське суспільство функціонує в умовах зростання кількості природних, техногенних і воєнних загроз. Повномасштабна російська агресія, кліматичні зміни, техногенні катастрофи та урбанізаційні процеси суттєво підвищують значення системи цивільного захисту. У цьому контексті особливу роль відіграє Державна служба України з надзвичайних ситуацій (ДСНС України), яка є центральним органом виконавчої влади, відповідальним за реалізацію державної політики у сфері цивільного захисту, запобігання та ліквідації надзвичайних ситуацій, проведення аварійно-рятувальних робіт і забезпечення пожежної та техногенної безпеки. Науковою новизною цієї роботи є здійснення соціально-філософського аналізу ролі Державної служби України з надзвичайних ситуацій як інституту гуманітарної безпеки сучасного суспільства. Слід зауважити, що роль ДСНС України не обмежується лише організаційно-технічними або управлінськими аспектами. Її діяльність має глибокий соціально-філософський вимір, оскільки спрямована на збереження життя людини, підтримання суспільної стабільності та формування культури безпеки. У цьому сенсі рятувальні служби виступають важливим елементом гуманістичної інфраструктури держави. Філософія безпеки розглядає безпеку як фундаментальну умову існування суспільства та держави. В історії філософської думки питання безпеки розглядалося через різні концепції: соціально-договірну теорію, що пов'язує функції держави із захистом життя громадян; гуманістична філософія, яка трактує безпеку як невід'ємну цінність людського буття; концепція «суспільства ризику», що підкреслює зростання небезпек у сучасному світі. У контексті цих підходів діяльність рятувальних служб можна розглядати як практичну реалізацію філософського принципу захисту людського життя. Система цивільного захисту виступає інституційним механізмом забезпечення безпеки, що поєднує державні, соціальні та гуманітарні аспекти. У сучасних умовах безпека набуває комплексного характеру, включаючи: природні катастрофи; техногенні аварії; воєнні загрози; соціальні ризики. Саме тому роль ДСНС України слід розглядати у ширшому соціально-філософському контексті забезпечення життєдіяльності суспільства.

ДСНС України функціонує як складний інституційний механізм держави, спрямований на захист населення і територій від надзвичайних ситуацій, проведення рятувальних операцій, пожежогасіння та ліквідацію наслідків катастроф. Філософське осмислення цієї діяльності дозволяє розглядати ДСНС України як інститут соціальної стабільності, що забезпечує збереження функціонування суспільства під час кризових ситуацій; механізм реалізації гуманістичних цінностей, спрямований на захист життя і здоров'я людини; елемент національної безпеки, який підтримує стійкість держави у періоди загроз. У цьому сенсі діяльність рятувальників має не лише професійний, а й морально-етичний вимір. Вона

ґрунтується на принципах самопожертви, професійної відповідальності та служіння суспільству. Аксіологічний (ціннісний) підхід дозволяє розглядати діяльність ДСНС через систему суспільних цінностей. Основними ціннісними орієнтирами рятувальної служби є: цінність людського життя; солідарність і взаємодопомога; соціальна відповідальність держави; професійна честь і служіння суспільству. У сучасному українському суспільстві рятувальники часто виступають символом громадянської мужності та гуманізму. Їхня діяльність сприяє формуванню довіри до державних інституцій і зміцненню соціальної єдності. Особливої актуальності це набуло в умовах війни, коли рятувальники виконують функції ліквідації наслідків ракетних ударів, розмінування територій та порятунку цивільного населення. Професія рятувальника має особливий моральний статус, оскільки передбачає постійний ризик для життя заради порятунку інших людей. У філософському вимірі це можна розглядати як прояв етики служіння.

Основними етичними принципами діяльності рятувальника є: пріоритет людського життя; відповідальність перед суспільством; готовність до самопожертви; професійна солідарність. Філософія служіння, характерна для рятувальних професій, поєднує елементи гуманізму, альтруїзму та громадянського обов'язку. Сучасна філософія безпеки підкреслює важливість формування культури безпечної поведінки. У цьому контексті ДСНС України виконує не лише оперативно-рятувальні функції, а й просвітницьку діяльність. До основних напрямів такої діяльності належать: підготовка населення до дій у надзвичайних ситуаціях; популяризація правил пожежної безпеки; навчання дітей та молоді основам безпечної поведінки; формування відповідального ставлення до ризиків. Таким чином, ДСНС України виступає важливим фактором розвитку культури безпеки, що сприяє підвищенню стійкості суспільства до кризових ситуацій. Філософський аналіз діяльності Державної служби України з надзвичайних ситуацій дозволяє зробити низку важливих висновків. ДСНС України є ключовим інститутом забезпечення безпеки суспільства, діяльність якого спрямована на захист життя, здоров'я та матеріальних цінностей громадян. Діяльність рятувальних служб має виразний гуманістичний характер, оскільки реалізує фундаментальні цінності людської цивілізації — життя, солідарність та взаємодопомогу. У сучасних умовах глобальних ризиків роль ДСНС України значно зростає, оскільки система цивільного захисту стає важливим елементом національної та гуманітарної безпеки держави. Філософське осмислення діяльності рятувальників сприяє формуванню нових підходів до розуміння безпеки як комплексного соціального феномену, що поєднує державні, моральні й культурні аспекти. Державна служба України з надзвичайних ситуацій є не лише інституцією реагування на катастрофи, а й важливим соціальним механізмом забезпечення гуманістичних цінностей і стабільності сучасного українського суспільства.

*О. Аулін*

**ВОЕННО-ПОЛІТИЧНА ДЕСТАБІЛІЗАЦІЯ 2016 РОКУ  
ЯК ТОЧКА БІФУРКАЦІЇ В ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІАЛЬНОГО  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ТУРЕЧЧИНИ**

*О. Aulin*

**MILITARY AND POLITICAL DESTABILIZATION IN 2016  
AS A POINT OF BIFURCATION IN THE TRANSFORMATION  
OF THE SOCIAL AND INFORMATION SPACE OF MODERN TURKEY**

Події 2016 р. в Турецькій Республіці стали одним із ключових моментів новітньої політичної історії держави, що суттєво вплинув на її соціальний, правовий та інформаційний розвиток. Спроба державного перевороту в липні 2016 р. і подальші масштабні політичні й правові трансформації не лише змінили конфігурацію владних інститутів, а й зумовили глибинні зміни в структурі соціальних відносин та функціонуванні інформаційного простору. У контексті нашого дослідження особливим актуальним є осмислення цих подій як точки біфуркації — моменту системної нестабільності, після якого суспільство переходить до нового режиму функціонування.

Актуальність дослідження визначається необхідністю філософського та соціально-політичного аналізу трансформацій сучасних держав в умовах кризових ситуацій, коли воєнно-політична дестабілізація виступає каталізатором структурних змін у соціальному та інформаційному середовищі. Туреччина є показовим прикладом держави, в якій надзвичайний політичний стан спричинив переосмислення принципів взаємодії влади, суспільства та медіасфери.

Метою доповіді є концептуалізація подій 2016 р. як точки біфуркації в еволюції соціального й інформаційного простору сучасної Туреччини та визначення їхнього впливу на трансформацію політико-правових інститутів, публічної комунікації та культурних практик. Для досягнення поставленої мети застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує елементи соціальної філософії, політичної теорії, теорії інформаційного суспільства та правового аналізу.

Категорія «точки біфуркації» використовується як методологічний інструмент для опису моменту, в якому система втрачає попередню рівновагу та набуває нових параметрів розвитку. Події 2016 р. в Туреччині спричинили саме такий ефект: відбулися посилення виконавчої влади, конституційна реформа, перехід до президентської форми правління, трансформація механізмів судового контролю та реформатування публічної сфери. У соціальному вимірі це означало зміну характеру взаємодії між державою й громадянським суспільством.

Особливу увагу в дослідженні приділено трансформації інформаційного простору. Після 2016 р. спостерігається посилення державного контролю над медіасферою, зміна нормативно-правової бази регулювання інформаційної діяльності, а також активне використання цифрових платформ як інструментів політичної мобілізації та легітимації владних рішень. Інформаційний простір стає не лише середовищем комунікації, а й полем політичної боротьби, в якому формуються нові механізми впливу на громадську думку.

У межах соціального виміру простежується трансформація культурної ідентичності та політичної культури. Надзвичайний стан та пов'язані з ним правові обмеження вплинули на баланс між безпекою й свободою, що стало предметом активних суспільних дискусій. З одного боку, держава аргументувала необхідність

жорстких заходів міркуваннями національної безпеки; з іншого — у суспільстві посилилися дебати щодо меж втручання держави у приватну та публічну сфери.

У доповіді доводиться, що 2016 рік став не лише політичним рубежем, а й етапом формування нової моделі інформаційного управління, яка поєднує централізацію регулювання з активним використанням цифрових комунікаційних інструментів. Така модель має амбівалентний характер: вона забезпечує оперативність прийняття рішень та мобілізаційний потенціал, проте водночас змінює характер публічної сфери, звужуючи простір для плюралістичної дискусії.

Наукова новизна дослідження полягає в застосуванні концепції біфуркаційного розвитку до аналізу соціально-інформаційних трансформацій сучасної Туреччини. Уперше запропоновано інтегровану модель аналізу, що поєднує політико-правові зміни з еволюцією інформаційного простору як взаємопов'язаних процесів. Обґрунтовано тезу про те, що воєнно-політична дестабілізація може виступати чинником, який утворює структури, у формуванні нової конфігурації інформаційного суспільства.

Сформульовано положення про те, що трансформація інформаційного простору після 2016 р. характеризується переходом від відносно плюралістичної моделі до моделі керованої комунікації, у якій держава відіграє провідну роль у визначенні інформаційних пріоритетів. Такий перехід супроводжується змінами в правовому регулюванні цифрових платформ, механізмах контролю за медіаконтентом і структурі власності медіа.

У контексті філософського аналізу підкреслюється, що сучасне інформаційне суспільство є вразливим до кризових впливів, а моменти дестабілізації можуть змінювати траєкторію його розвитку. Турецький кейс демонструє, що криза здатна стати імпульсом до консолідації влади та перегляду базових принципів функціонування публічної сфери.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з порівняльним аналізом подібних процесів в інших країнах, що пережили кризові політичні трансформації, а також із вивченням довгострокових наслідків змін для культурної політики, громадянських свобод та цифрового середовища.

Отже, воєнно-політична дестабілізація 2016 р. в Туреччині може бути розглянута як точка біфуркації, що визначила новий вектор розвитку соціального та інформаційного простору держави. Її наслідки проявляються у трансформації політичної системи, зміні характеру правового регулювання та формуванні нової моделі публічної комунікації. Аналіз цього процесу дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії між кризою, владою й інформаційним суспільством у XXI ст.

*К. Попова-Корьяк*

## **ПРАВОВІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СІМЕЙНИХ ЦІННОСТЕЙ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

*К. Popova-Koriak*

## **LEGAL AND CULTURAL DIMENSIONS OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL FAMILY VALUES IN MODERN SOCIETY**

У XXI ст. інститут сім'ї зазнає суттєвих трансформацій. Вони зумовлені як глобальними соціокультурними процесами, так і розвитком інформаційного суспільства. Зміна ціннісних орієнтирів, переосмислення ролі сім'ї в житті

особистості та суспільства, поява нових форм соціальної взаємодії актуалізують необхідність комплексного наукового аналізу традиційних сімейних цінностей. У цьому контексті особливої ваги набуває інтеграція філософського (аксіологічного), правового й культурологічного підходів.

Аксіологічний вимір дозволяє розглядати сім'ю як носія базових цінностей. До таких цінностей, зокрема, належать любов, взаємоповага, відповідальність, спадкоємність поколінь. Думається, що саме ці цінності історично визначали зміст сім'ї як соціального інституту. Разом з тим ці цінності не існують поза соціальними інститутами. Одним із таких інститутів є право. Саме право закріплює ці цінності в нормах і робить їх частиною суспільних правил. Водночас воно забезпечує їх захист.

Отже, правовий вимір сімейних цінностей відображає нормативне закріплення суспільно значущих уявлень про сім'ю, шлюб, батьківство та дитинство. В Україні базовим актом, що визначає правові засади сімейних відносин, є Сімейний кодекс України, відповідно до якого сім'я визнається первинним та основним осередком суспільства (ст. 3), а держава забезпечує її охорону (ст. 5). Крім того, стаття 21 Сімейного кодексу України визначає шлюб як «сімейний союз жінки та чоловіка, зареєстрований у органі державної реєстрації актів цивільного стану». Таке формулювання відображає традиційний підхід до розуміння сім'ї, який має чітке нормативне закріплення.

Конституційні засади сімейних відносин також підтверджують цю модель. Зокрема, відповідно до статті 51 Конституції України, шлюб ґрунтується на вільній згоді жінки і чоловіка, а сім'я, дитинство, материнство і батьківство охороняються державою. Таким чином, на рівні Основного Закону закріплюється традиційне розуміння сімейних відносин як соціально значущого інституту.

На міжнародному рівні питання сімейних цінностей також отримало правове закріплення. Воно відображене у низці актів, серед яких важливе місце посідають Загальна декларація прав людини (ст. 16), Конвенція про захист прав людини і основоположних свобод (ст. 8, 12) та Конвенція ООН про права дитини (ст. 3). Ці документи закріплюють право на повагу до сімейного життя, свободу створення сім'ї й пріоритет інтересів дитини.

Водночас у сучасному міжнародному правовому дискурсі спостерігається тенденція до розширеного тлумачення поняття сім'ї та шлюбу. Відповідні підходи поступово впливають на національні правові системи. Такий вплив здійснюється через механізми імплементації міжнародних стандартів, судову практику, а також рекомендації міжнародних інституцій.

У культурному та інформаційному просторі ці процеси супроводжуються активним поширенням нових моделей сімейних відносин. Вони доволі часто подаються як прогресивні та соціально прийнятні. Водночас доцільно звернути увагу на те, що їх утвердження відбувається не лише внаслідок природної еволюції суспільства. Значну роль відіграє інтенсивний інформаційний вплив, який формує нові соціальні орієнтири. У цьому контексті можна говорити про виникнення ефекту т. зв. «соціальної нормалізації», коли певні моделі поведінки поступово починають сприйматися як стандарт.

У зв'язку з цими процесами виникає низка правових і культурних ризиків, які потребують окремої уваги. По-перше, існує ризик розмивання чіткості правових дефініцій. Зокрема, відхід від закріпленого в статті 21 Сімейного кодексу України визначення шлюбу може призвести до неоднозначності правозастосування та ускладнення функціонування інституту сімейного права.

Крім того, спостерігається тенденція до зовнішнього впливу на національне законодавство. У процесі гармонізації з міжнародними та регіональними стандартами можуть ініціюватися зміни, які не завжди повною мірою враховують національні культурні особливості та традиції. У результаті може виникати напруження між правовою уніфікацією й збереженням культурної ідентичності.

Окремо варто звернути увагу на те, що інформаційне суспільство значно прискорює процеси трансформації цінностей. Через медіа, соціальні мережі та цифрові платформи формуються нові уявлення про сім'ю, які швидко набувають поширення. У результаті зміни можуть відбуватися не поступово, а під впливом інформаційних трендів, що не завжди відповідають глибинним культурним традиціям суспільства.

З культурологічної точки зору сім'ю доцільно розглядати як елемент культурної спадщини, що формується історично та передається між поколіннями. Традиційні сімейні цінності виступають основою соціальної стабільності та ідентичності. Їх трансформація без належного врахування культурного контексту може призвести до порушення балансу між правовими нормами та суспільними уявленнями.

Водночас право має забезпечувати не лише збереження традицій, а й адаптацію до нових соціальних умов. У цьому полягає складність сучасного правового регулювання: необхідно одночасно гарантувати права людини та не допустити втрати змістовного ядра базових соціальних інститутів.

Таким чином, трансформація сімейних цінностей у сучасному суспільстві супроводжується як об'єктивними змінами, так і потенційними ризиками, пов'язаними з розмиванням правових категорій, зовнішнім впливом на законодавство, зміною культурних орієнтирів. У цьому процесі право відіграє ключову роль, оскільки саме воно визначає межі допустимих змін і забезпечує стабільність суспільних відносин.

Підсумовуючи, слід зазначити, що ефективне правове регулювання сімейних відносин можливе лише за умови врахування взаємозв'язку правових, культурологічних та аксіологічних чинників. Саме такий підхід дозволяє забезпечити баланс між збереженням традиційних сімейних цінностей і реагуванням на сучасні виклики інформаційного суспільства.

*Д. Цикуненко*

### **ДИНАМІКА ЛЕГІТИМНОСТІ В ПЕРЕХІДНІ ПЕРІОДИ: ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВА РЕФЛЕКСІЯ ДОСВІДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ**

*D. Tsykunenko*

### **DYNAMICS OF LEGITIMACY IN TRANSITIONAL PERIODS: PHILOSOPHICAL AND LEGAL REFLECTION ON THE EXPERIENCE OF THE REVOLUTION OF DIGNITY**

У сучасній філософії права поняття легітимності є головним показником життєздатності політико-правової системи, адже воно визначає міру добровільного визнання влади суспільства. Однак найгострішої форми це питання набуває в кризові періоди існування держави, коли формальна законність (легальність) вступає в суперечність з ціннісними орієнтирами її громадян.

Революція Гідності 2013–2014 рр. стала унікальним явищем у сучасній історії України, адже тоді громадянське суспільство виступило як самостійний суб'єкт легітиматії, взявши на себе функцію відновлення правопорядку та справедливості

в державі шляхом делегітимізації корумпованого політичного режиму. Досвід тих подій продемонстрував, що в умовах інформаційного суспільства легітимність перетворюється на процес ціннісного діалогу держави з народом. Саме пасіонарність громадянського суспільства стала запобіжником від правового нігілізму та забезпечила спадкоємність демократичних цінностей в момент інституційної кризи.

Аналіз вказаних процесів крізь призму історико-філософського підходу дозволяє краще зрозуміти механізми забезпечення правової стабільності в кризові періоди існування держави.

Згідно з статтею 5 Конституції України, носієм суверенітету і єдиним джерелом влади в Україні є народ. Як правило, в стабільних демократіях, на зразок Німеччини, Франції або Естонії, процес легітимації влади (передача права на управління своїм представникам) опосередковано виборами. Революція Гідності активізувала іншу сторону легітимації — безпосередню дію громадянського суспільства в ситуації, коли держава відмовляється виконувати суспільний договір.

Масові акції протесту в цьому ключі не варто розглядати як прояв хаосу в державі та спроби повалення конституційного ладу. Їх слід оцінювати як інструмент реалізації невід'ємного права на захист своїх свобод від узурпації влади. Коли влада порушує суспільний договір та ігнорує обраний нацією вектор розвитку, вона втрачає свою моральну й філософську легітимність, залишаючи за собою лише формальне право на примус.

Під час Революції Гідності громадянське суспільство перетворилося на головного суб'єкта легітимації, здійснивши колективний аудит влади. Через масові протести громадянське суспільство фактично розірвало застарілий суспільний договір, висловивши вотум недовіри владним інституціям. У публічному просторі постали нові вимоги до легітимності — підзвітність, прозорість та невідворотність європейського вектора розвитку. Фізична присутність мільйонів громадян показала, що суверенітет належить народу, а не державному апарату.

Коли закони 16 січня 2014 р. (т. зв. «закони про диктатуру»), формально легальні за формою, спробували обмежити природні права, вони остаточно втратили легітимність. Вказане дозволило народу право створити «джерело нового правопорядку», а саме: повернутися до установчої влади (*puouvoir constituant*), подолати правовий вакуум та здійснити легітимацію через дію («нове право» народжується не в кабінетах, а на площах). Як наслідок, масовий протест став найвищою формою легітимації, оскільки апелював до природного права. У цифрову епоху, в якій ми зараз живемо, та з розвитком горизонтальних зв'язків і медіакомунікацій, ці процеси значно прискорились. Це надає можливість громадянському суспільству миттєво реагувати на спроби делегітимізації державного ладу.

Отже, Революція Гідності довела, що в сучасній філософії право на легітимність є не статичним станом влади, а результатом безперервного ціннісного консенсусу з громадянським суспільством. Її досвід демонструє, що коли легальність використовується на придушення фундаментальних свобод, вона неминуче входить у конфлікт з легітимністю. У сучасному інформаційному суспільстві здатність громадян до швидкої самоорганізації є ключовим фактором забезпечення демократичного правопорядку, де воля народу виступає вищим критерієм істинності права.

С. Криворутченко

## ЛЕОПАРДОВИЙ ПРИНТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТРИГЕР

S. Kryvorutchenko

### LEOPARD PRINT AS A SOCIO-CULTURAL TRIGGER

Леопардовий принт супроводжує людство з давнини і не залишався без людської уваги ніколи. Від найдавніших часів леопарди вважалися сильними, лютими, небезпечними та витривалими тваринами, що високо цінувалися у різних культурах. Хутро цього звіра могли носити на собі лише боги (Сешат, Сі Ван Му), ті, хто спромігся його перемогти та ті, кому інші могли принести такі дари. Тож аж до XIX — поч. XX ст. леопардове хутро використовувалося як знак високого статусу, незалежності, впевненості, сили, багатства та влади. Трансформації сприйняття принту відбулися у XX ст., коли почалося масове виробництво тканин, що імітують забарвлення леопарда. У 1947 р. К. Діор представив принт на тканині замість хутра в колекції “New Look”, презентуючи його як новий символ розкоші і жіночності. Принт виглядав яскраво та зухвало, доступніше для масового споживача, аніж будь-коли раніше. Водночас далеко не кожна тогочасна (як, власне, і сучасна) жінка могла собі ментально дозволити вдягнути таку річ. Діор зазначав: «Не носи його, якщо ти світла і мила» (“If you’re fair and sweet, don’t wear it”). Так почало формуватися уявлення про леопардовий принт як про щось нішеве, ультразухвале, адже не всі зважувалися на демонстрацію сміливості вирізнитись із загальної маси, привертати до себе увагу, кидати виклик тогочасним нормам стриманості та скромності. Зростанню масової популярності принту сприяли його демонстрації в кіно, адже зірки були прикладом для звичайних жінок. Водночас на тлі поширення принтованих тканин хутрянні вироби з натурального леопарда знову стали настільки бажаним статусним символом, що непомірний попит призвів до їх заборони в 1975 р. Це сприяло появі маси виробів з штучного хутра. У 1970–80 рр. принт перестав бути елітарним і став частиною естетики панк- та рок-культури, ознаменувавши себе як символ протесту, бунту та епатажу. З 1990-х рр. леопард знову став частиною високої моди, повертаючи собі відносно «шанований» статус. Однак популярність у середовищі високої моди не забезпечила принт беззастережною прихильністю масового споживача. Дехто донині вважає леопард проявом відвертого несмаку та ні за що не погодиться носити такий принт. Але чим спровокована така «гойдалка» суспільного сприйняття? У чому полягає момент соціокультурного тригера? Чому леопард не лише байдужим до себе?

Неодноразова полярна зміна символічного змісту принту наряду з супутніми моментами його репрезентації в суспільстві цілком природно формували певну суспільну реакцію та сприйняття, які екстраполювалися з конкретного носія чи групи носіїв на принт як явище як таке та надавали принтові певної «репутації», якій хотілося чи навпаки, не хотілося, відповідати власним образом. *Найдавніший* зі змістів леопарда — символізація сили, жорсткості, високого соціального статусу, влади, статків — характеристик, з якими завжди доводилося мати справу і рахуватися незалежно від власних бажань — визначав і ставлення до символу. Від характеру досвіду воно формувалося в широкому спектрі, від прихильності, доляльності, бажання наслідувати (і потенційно в майбутньому навіть досягти близького чи ідентичного статусу) до страху, відчуття загрози, неприязні чи навіть

ненависті. З масовізацією та набуттям у ХХ ст. нових сенсів леопардовий принт збагачує палітру соціокультурних асоціацій і суперечливих реакцій.

Поява принту на екранах та знаменитостях сформувала в масовій свідомості кілька типажів його потенційного носія й ряд відповідних асоціацій. Жінка в леопарді — найперше спокусниця. Смілива, молода, впевнена, впливова, зухвала, відверта і сексуальна, вільна і незалежна від думок оточуючих, вона відверто заявляє про себе, коли це ще далеко не загальноприйнята практика, звертає на себе увагу та провокує реакції. Від зацікавленості та захоплення тих, для кого спокусниця є естетично/романтично привабливою, до заздрості, неприязні та роздратування, адже вона серйозний і подекуди нездоланий виклик — модний, соціальний та моральний; небезпечний романтичний конкурент; соціальна фігура, яка шокує і/або навпаки якою хотілося б бути — але самостійно собі не дозволяєш (і факт, що хтось втілює твої мрії, поки ти лише мрієш, дуже дратує). Водночас це стереотип: молода жінка в леопарді — сексуальна та приваблива, а жінка середнього чи похилого віку — відчайдушно хижа. Леопард став атрибутом кар'єристики, яка йде напролом для досягнення власних цілей, відкидає чи зміщує з пріоритету традиційні жіночі ролі — дружини, господарки дому та матері. Черговий соціокультурний виклик, якщо не загроза, в епоху усталеного способу життя.

Ще один типаж, чийм атрибутом стає леопард, — богема, креативна, така, що змінює масову культуру, але в уявленні «респектабельної» громадськості ексцентрична, нерідко соціально незабезпечена чи навіть маргінальна категорія, що відкидає соціальні умовності, псує культуру, а отже, не особливо шанована.

І, врешті, леопардовий принт стає атрибутом (кіно)лиходійки, надаючи їй шлейф виклику, небезпечності та фатальності, про які героїні абсолютно не соромляться заявляти.

Завдяки пінапу леопард також став елементом образу тих, хто заробляв на життя, використовуючи свою сексуальність. Через це у суспільній свідомості зміцнився зв'язок між леопардовим принтом та сексуальною доступністю, «дешевістю» й аморальністю. *І тут виникає цікавий прародок. Суспільне сприйняття принту значною мірою визначалося статтю, віком та соціальним статусом носія.* Так, не лише кіногероїні, а й зірки, що втілили їх, та впливові жінки аж до Жаклін Кеннеді обирали леопарда. Їхні образи ставали «іконічними» та зразком для наслідування, додаючи леопарду респектабельності. Утім, гойдалка суспільного сприйняття не спинилася. Екстремальний попит 1970-х на натуральне хутро леопарда, що призвів до загибелі величезної кількості тварин, зумовив новий виток неприязні до принту як показника несмаку, непомірності та шкоди природі. На такому тлі принт став прекрасним доповненням молодіжних протестних рухів проти істеблішменту — рок та панк-культур, які відкидали усталені норми та цінності, вводячи в масову культуру й популяризуючи назагал, і найперше серед молоді, попередньо маргінальні елементи, одним із яким на той момент частково й став леопардовий принт. З одного боку, протест викликав захоплення молоді, відкритої до нового. З іншого — це провокувало неприйняття, роздратування чи навіть страх респектабельної публіки через потенційні майбутні розмивання та зміни звичних і зрозумілих соціальних норм. Леопард став атрибутом жінок, котрі через асоціації з «поганим смаком» носили його, аби позначити свій бунт проти вимог респектабельності та «доброго смаку», та чоловіків, які не бояться кинути виклик суспільним уявленням про мужність, і що є черговою атакою на усталений

порядок. Усе частіша поява леопардового принту на світових подіумах естетизувала принт та частково «нормалізувала» його суспільне сприйняття, презентуючи його найперше як просто ефектне забарвлення, що додає образу акцентів та дозволяє почувати себе впевнено. Утім, завдяки появі у ХХ ст. на полицях магазинів та вулицях величезної кількості низькоякісного леопардового модного продукту, неспроможного компліментарно доповнити носія, у суспільній свідомості все ще лишається поширеним уявлення про сам принт як про щось дешеве, карикатурне та непривабливе; та потребу обачного з ним поводження задля уникнення небажаних інтерпретацій образу.

Таким чином, нині знаходження якісного і найбільш компліментарного леопардового (як і будь-якого іншого) елемента дійсно потребує деяких зусиль. Утім, як результат — ефектний, стильний та актуальний образ, що мінімізує небажані уявлення про носія та підкреслює його сильні сторони.

Загалом за свою історію леопардовий принт пережив ряд трансформацій. Завдяки різноманіттю суспільного сприйняття в сьогоденні він об'єднав одночасно ряд протилежних та неоднозначних змістів. Його зв'язок з ідентичністю носія провокує його постійне переосмислення. Гендер, соціальний статус, вік впливають на характер сприйняття леопардового принту. Проте, незалежно від нього в моменті чи загалом, принт став модною класикою, яка все набуває нових форм, знаходить поціновувачів та ненависників, і надалі продовжує володарювати над увагою людей, не залишаючи байдужим до себе нікого.

*А. Яляудінов*

#### **ДО ПИТАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО**

*A. Alaudinov*

#### **TO THE ISSUE OF SOCIAL FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY FILM**

Людство тривалий час майже не володіло засобами достовірної і повної фіксації змін у реальності. Багато важливих знань, свідчень, досвіду втрачалась саме внаслідок неможливості це все надійно зафіксувати і зберегти. Поява писемності, потім друкарства, фотографії, а згодом — кіно і інформаційних технологій багато у чому вирішило це питання.

З початку свого виникнення кіномистецтво почало гучно заявляти про себе в соціальному просторі. Як відомо, поступово формувались чотири основні види кіно: ігрове (художнє), анімаційне (мультиплікаційне), науково-популярне і документальне. Останній вид мав на меті збереження живої історії: від зображення картин природи до фіксації соціальних подій. Саме документальне кіно дозволило, як ніколи раніше у світовій історії, збирати і зберігати різноманітні факти реальності з максимальною повнотою. Це дозволило наступним поколінням отримувати збережений величезний досвід попередників за можливості його максимального використання.

Також в онтологічному плані особливістю документального зображення дійсності є саме життя, котре не є контрольованим творцями документального кіно. Тут важливим виступає підбір фактажу, архівних матеріалів і використання вдумливого спостереження. Велике значення в процесі створення документального

кіно має саме імпровізоване дослідження, де результат неможливо в повній мірі спрогнозувати і за потреби перезняти. Тому від спеціаліста професія вимагає оптимального відчуття стратегії й тактики документальної зйомки.

Цей процес зумовлює використання відповідних кінематографічним завданням методів. Метод спостереження дозволяє фіксувати події без втручання в їх хід, відтворюючи ситуацію присутності. Але можливо використовувати і метод залучення, щоб документалісту мати змогу взаємодіяти з героями кінострічки. Наприклад, такий підхід є затребуваним при записі інтерв'ю. Іноді важливим стає пояснювальний метод, «голос за кадром», щоб забезпечити аргументацію необхідної точки зору чи позиції. Метод кіноправди дозволяє режисеру створювати ситуації, де б максимально яскраво розкривались сутність позицій героїв чи подій. Але іноді неможливо обійтись у документальному кіно без поетичного методу, коли йдеться про зображення певного настрою чи тону, ілюстрації образності, а не лінійності сюжетної лінії.

Важливо відмітити, що документальні кадри і стрічки можуть розширювати простір для рефлексії. Особливістю тут виступає поєднання хронологічної фіксації подій з іноді їх глибоким художнім осмисленням. Тому режисер-документаліст повинен водночас поєднувати у своїй свідомості документаційну і художню складові. Йому необхідно володіти художньою інтуїцією, яка б дозволяла об'єднувати фактологічний зміст і яскраву художню форму зображення. Використовуючи документальний матеріал, автор може висловлювати своє розуміння стосовно нього, робити актуальні узагальнення і висновки.

Такий контекст актуалізує використання автором документальної кінооповіді свого життєвого і професійного досвіду, глибокого знання людської природи, особливостей унікального бачення світу митцем. У цьому плані неможливо обійтись без гнучкості підходу до підготовки сценарію, розуміння фактору несподіваності під час зйомок.

У сучасних умовах військового часу в Україні як ніколи зросла роль документального кіно. Документалісти фіксують події новітньої історії нашої держави, часто звертаючи увагу саме на її трагічних сторінках, допомагають зберігати пам'ять про події і вчинки людей. Їхня робота спрямована на збереження української ідентичності і нерідко відіграє виховну роль для молодого покоління. Також документальне зображення реальних військових подій сприяє і фіксації в правовому полі того, що відбувається в цей період.

В останні роки важливою темою документального кіно у зв'язку з війною в Україні стала тема волонтерства. Надання волонтерської допомоги в різних сферах привертає увагу документалістів і вказує на зростання інтересу до такої соціально значущої, неприбуткової діяльності. Особливий інтерес прикутий до волонтерства у військовій сфері і тут можливі цікаві кінематографічні проекти.

Кризові моменти всесвітньої і вітчизняної історії сучасності вказують на необхідність зростання в Україні кінематографічної галузі і, зокрема, розширення сегменту документального кіно. Як ми бачимо, останнім часом зростає рівень українського документального кіно і його голос стає все більш значущим на світових кіномайданчиках.

*Т. Ярмак, В. Ребришчева*

**ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ЯК НОВА ОНТОЛОГІЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ:  
ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ЦИФРОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ**

*T. Yarmak, V. Rebrishcheva*

**INFORMATION SOCIETY AS A NEW ONTOLOGY OF HUMAN BEING:  
PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF DIGITAL REALITY**

XXI століття позначене не лише технологічними змінами, а глибинною трансформацією способу людського буття. Інформаційне суспільство сьогодні постає вже не як соціально-економічна модель, а як нова онтологія — новий спосіб буття, у якому змінюється сама структура реальності.

Класична філософія розглядає буття як те, що має матеріальну або ідеальну форму. Проте цифрова реальність руйнує традиційну дихотомію «реальне — віртуальне». Онлайн-простір перестає бути другорядним або ілюзорним. Події, що відбуваються в цифровому середовищі, мають реальні соціальні, економічні та психологічні наслідки.

У цифровому середовищі трансформуються такі базові онтологічні категорії, як час, простір, присутність. Постійна онлайн-взаємодія стирає межі між минулим, теперішнім і майбутнім, надаючи часу фрагментарного характеру; простір стає мережевим, нелінійним децентрованим; присутність більше не прив'язана до фізичної локалізації. Буття в інформаційному суспільстві набуває гібридного характеру — поєднання фізичного та цифрового вимірів.

Однією з ключових трансформацій є зміна способу самоконструювання особистості. У мережевому суспільстві людина формує свою ідентичність через цифрові профілі, аватари, медіаобрази, що робить ідентичність множинною, динамічною та публічною. Людина може виконувати різні ролі на різних онлайн-платформах, вона відкрита для оцінювання і може постійно редагувати себе.

Це створює нові можливості для самовираження, але водночас породжує ризики втрати автентичності. Людина починає існувати в режимі перманентної презентації, де межа між справжнім «Я» та його цифровою репрезентацією поступово розмивається.

У традиційному суспільстві інформація є ресурсом. В інформаційному суспільстві вона стає фундаментальною структурою реальності.

Сучасна людина взаємодіє не стільки з речами, скільки з даними, знаками, символами. Алгоритми визначають новинну стрічку, пропонують покупки, формують культурні вподобання. Інформаційний надлишок, феномен постправди, маніпулятивні технології впливають на формування колективної свідомості. Онтологічний вимір сучасності полягає в тому, що реальність дедалі частіше сприймається через медіафільтр.

Цифрова епоха відкриває нові горизонти комунікації, але водночас актуалізує проблему самотності, фрагментарності досвіду, втрати глибинного діалогу.

Людина може бути постійно підключеною до мережі, проте внутрішньо почуватися ізольованою. Надлишок контактів не гарантує глибини зв'язків. Таким чином, інформаційне суспільство ставить перед філософією питання: чи не втрачається екзистенційна цілісність особистості в умовах цифрової гіперкомунікації?

Онтологія цифрової реальності виявляється суперечливою: вона розширює можливості буття, однак водночас ускладнює його внутрішню інтеграцію.

Проблематика інформаційного суспільства активно досліджується як зарубіжними, так і українськими науковцями. При цьому зарубіжні філософи та соціальні теоретики аналізують трансформацію суспільства через призму мережових структур, гіперреальності та цифрової культури. Дослідники підкреслюють, що інформація стає визначальним фактором соціальної організації, а алгоритмічні системи впливають на формування суспільної свідомості. Особлива увага приділяється феномену віртуалізації досвіду та зміщенню меж між реальним і симульованим.

Українські науковці зосереджують увагу на аксіологічних і культурних трансформаціях інформаційного суспільства. Вони підкреслюють зміну ціннісних орієнтирів, кризу традиційних форм ідентичності, вплив цифрового середовища на соціальну комунікацію та формування громадянської позиції. Таким чином, у сучасному науковому дискурсі інформаційне суспільство розглядається не лише як технологічна стадія розвитку, а як новий антропологічний і онтологічний стан людства. Значна частина досліджень присвячена також питанням інформаційної безпеки, культури медіаспоживання та етики цифрової взаємодії.

Очевидно, що інформаційне суспільство формує нову онтологію буття людини, у якій реальність стає мережевою, гібридною та медіаопосередкованою. У ній змінюються категорії часу, простору, присутності, ідентичності. Людина існує одночасно у фізичному та цифровому вимірах, а інформація набуває статусу фундаментального принципу організації світу.

Філософський аналіз цифрової реальності дозволяє усвідомити, що головний виклик XXI століття полягає не лише в технологічних змінах, а в необхідності збереження людської цілісності в умовах інформаційної гіперреальності.

Саме тому осмислення інформаційного суспільства як нової онтології є ключем до розуміння сучасної культури та майбутніх трансформацій людського буття.

*О. Сук, А. Антіпова*

## **ФЕНОМЕН КРЕАТИВНОСТІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ**

*О. Suk, A. Antipova*

### **THE PHENOMENON OF CREATIVITY: FROM ANTIQUITY TO DIGITAL CULTURE**

Креативність у сучасному науковому дискурсі інтерпретується як одна з базових характеристик людського мислення та діяльності, що передбачає здатність продукувати нові, соціально значущі й цінні ідеї, рішення або культурні форми. Вона виходить за межі окремих дисциплін, виступаючи предметом аналізу філософії, психології, соціології та культурології. В історичній ретроспективі трансформація уявлень про креативність відображає зміну антропологічних і світоглядних парадигм — від теоцентричних моделей до сучасної цифрової культури.

У класичну добу античності термін «креативність» ще не функціонував у сучасному значенні, проте проблематика творчості вже була предметом філософського осмислення. Так, Платон пов'язував поетичну творчість із феноменом божественного натхнення, акцентуючи на її ірраціональній природі, тоді як Аристотель аналізував творчий процес крізь призму техне, підкреслюючи роль майстерності, структури й раціональної організації мислення. У межах цієї

традиції формується перше концептуальне розуміння творчості як діяльності, що підлягає раціональному аналізу й має внутрішню логіку. Античне бачення творчості поєднувало онтологічний та герменевтичний виміри: постало питання про джерело новизни — чи є вона автономним актом людської суб'єктивності, чи лише відображенням вищого порядку буття. Саме ця проблематика стала підґрунтям подальших історичних інтерпретацій феномена творчості.

У середньовічній культурі ідея творіння здебільшого ототожнювалася з божественною дією, а людська діяльність трактувалася як вторинна щодо трансцендентного акту *creatio ex nihilo*. Водночас у період Відродження відбувається поступова антропоцентризація культурної свідомості: утверджується ідея індивідуального авторства, а творчість починає осмислюватися як специфічна людська здатність, що виявляється в мистецтві, науці та пізнанні.

Подальший розвиток концепції креативності пов'язаний із ранньомодерною науковою революцією, коли творче мислення дедалі більше розглядається як раціональний процес, що ґрунтується на продуктивній уяві, інноваційності й здатності до конструювання нових знань. У цьому контексті креативність перестає бути виключно мистецькою характеристикою й набуває епістемологічного виміру.

У ХХ ст. відбувається інституціоналізація досліджень креативності в межах психології та педагогіки. Вона стає об'єктом емпіричного аналізу, зокрема в аспекті когнітивних механізмів, дивергентного мислення та здатності до генерації оригінальних і адаптивних рішень. Таким чином, креативність постає як вимір інтелектуальної активності, що поєднує новизну й практичну доцільність.

Сучасні міждисциплінарні підходи розглядають креативність як багатовимірний феномен, що інтегрує індивідуальні когнітивні характеристики, соціальні умови та культурні контексти. Вона функціонує як ресурс соціальної динаміки й інноваційного розвитку, визначаючи конкурентоспроможність суспільств у глобалізованому світі.

Особливого значення набуває трансформація креативності в умовах цифровізації. Перехід до цифрового середовища суттєво змінив інструментальні та комунікативні параметри творчого процесу. Мережеві платформи, цифрові інструменти та алгоритмічні системи створюють нові форми колективної взаємодії, сприяючи розвитку гібридних моделей творчості. Зокрема, феномен співтворчості людини та ШІ (*human-AI, co-creativity*) актуалізує питання меж авторства, автономії суб'єкта та переосмислення ролі технологій у продукуванні нового.

У межах концепції "Imagination Age" цифрова епоха інтерпретується як така, де уява та креативність стають ключовими економічними й культурними ресурсами, визначаючи нову логіку виробництва смислів і цінностей. Водночас цифрове середовище сприяє демократизації творчого потенціалу, розширюючи доступ до інструментів самовираження та комунікації.

Отже, феномен креативності демонструє складну історико-культурну еволюцію — від теоцентричних інтерпретацій творчості до сучасних цифрових моделей інноваційної діяльності. На кожному історичному етапі його осмислення відображало панівні уявлення про природу людини, структуру знання та соціальний порядок. У сучасному контексті креативність постає не лише як індивідуальна характеристика, а як стратегічний ресурс соціальної модернізації та культурного розвитку.

*М. Бутко*

## **ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ У СФЕРІ МЕДІА ЧЕРЕЗ ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКОГО САМОВРЯДУВАННЯ**

*М. Butko*

### **FORMATION OF LEGAL CULTURE OF STUDENTS IN THE FIELD OF MEDIA THROUGH STUDENT SELF-GOVERNMENT ACTIVITIES**

Сучасне студентське життя давно вийшло за межі лише навчання. Воно наповнене подіями, творчими ініціативами, культурними проектами. І саме в цьому середовищі студенти вчаться проявляти себе. Особливо це помітно в закладах культури, де постійно щось відбувається: знімаються відео, організуються заходи, ведуться соціальні мережі, створюється власний контент. Здається, що це просто творчість. Але поруч із цим завжди є ще один вимір — правовий. І про нього часто згадують уже тоді, коли виникає проблема.

На перший погляд, може здатися, що культура і право — це зовсім різні речі. Культура асоціюється зі свободою, самовираженням, експериментом. Право ж сприймається як система обмежень і правил. Але насправді вони не суперечать одне одному. Радше навпаки. Право не заважає творчості — воно створює умови, в яких ця творчість може існувати без конфліктів і порушень. Саме право гарантує захист результатів творчої діяльності. Зокрема, відповідно до Закону України «Про авторське право і суміжні права», аудіовізуальні твори охороняються як об'єкти авторського права, а автор має право на використання свого твору і на зазначення свого імені.

У студентському середовищі ці речі часто здаються не такими вже й важливими. Наприклад, створюється відео для заходу, додається популярна музика, використовуються фото з інтернету. Здається, що це нормально, адже це некомерційний проект. Але закон не поділяє використання творів на «серйозне» і «для себе». Авторське право виникає з моменту створення твору і діє незалежно від того, де і як цей твір використовується. А це означає, що навіть у студентських проектах потрібно замислюватися про джерело контенту і дозвіл на його використання.

Особливо це помітно в аудіовізуальному мистецтві, яке сьогодні фактично стало мовою комунікації. Відео, сторіз, короткі ролики, прямі ефіри — усе це активно використовує студентське самоврядування. Студрада часто одночасно є і організатором, і медіакомандою. Вона висвітлює події, формує інформаційний простір, створює імідж закладу освіти. І саме тут виникають практичні питання. Чи можна використовувати музику з відкритих джерел? Чи потрібно питати згоду людей на зйомку? Чи обов'язково вказувати автора фото?

Відповіді на ці питання є. Вони закріплені у законодавстві, хоча не завжди читаються студентами. Зокрема, стаття 307 Цивільного кодексу України передбачає, що фізична особа може бути знята на фото чи відео лише за її згодою, за винятком випадків, коли зйомка проводиться відкрито на публічних заходах. Проте навіть у таких випадках важливо дотримувати етичних меж і не використовувати зображення людини у спосіб, який може порушити її права чи гідність.

Студентське самоврядування тут відіграє значно більшу роль, ніж здається. Воно стає середовищем, де формується правова культура студентів. І ця культура проявляється не в складних юридичних формулюваннях. Вона — у простих речах.

У тому, щоб підписати фото. У тому, щоб обрати музику з відкритою ліцензією. У тому, щоб пояснити іншим, як зробити правильно. Іноді достатньо одного коментаря або короткого пояснення, щоб змінити ставлення до цих питань.

Сучасний цифровий простір трохи ускладнює ситуацію. Він створює відчуття, що доступно все. Будь-яке фото, будь-яке відео, будь-яка музика — ніби нічийні. Але це не так. За більшістю контенту стоїть конкретний автор. І є правила використання.

Для студентів творчих спеціальностей це має особливе значення. Вони працюють із результатами інтелектуальної діяльності щодня. І від того, як вони ставляться до цих результатів, залежить їхнє професійне майбутнє. Важливо зрозуміти просту річ: право — це не про заборони. Це про захист. І про повагу до себе і до інших.

Отже, взаємозв'язок правової культури та аудіовізуального мистецтва є очевидним і щоденним. Він проявляється в кожному студентському проєкті, у кожному відео, у кожній публікації. І саме студентське самоврядування може стати тим середовищем, де цей зв'язок усвідомлюється і реалізується на практиці, оскільки справжня творчість — це не лише свобода. Це ще й відповідальність.

*В. Астахова*

### **СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ СТУДЕНТІВ І ПРАВО: РОЛЬ СТУДЕНТСЬКОГО САМОВРЯДУВАННЯ**

*V. Astakhova*

#### **STAGE CREATIVITY OF STUDENTS AND LAW: THE ROLE OF STUDENT SELF-GOVERNMENT**

Сценічне мистецтво в студентському середовищі — це передусім емоція. Жива взаємодія. І особливе відчуття присутності, яке не можна передати через екран. Це вистави, концерти, перформанси, творчі вечори. Тут усе відбувається «тут і зараз». І саме тому іноді здається, що ніякого юридичного осмислення це не потребує. Але це лише на перший погляд.

Якщо подивитися уважніше, за кожним виступом стоїть не лише творчість. Є ще й ціла система відносин. Хтось пише сценарій. Хтось ставить номер. Хтось виходить на сцену і виконує роль чи музику. І кожен із цих елементів має свого автора. Свій внесок. І, відповідно, свої права. І саме тут починається перетин права і сценічного мистецтва. Інколи він майже непомітний. Але він є.

У студентському середовищі багато процесів відбуваються просто і без зайвих формальностей. Домовилися усно. Розподілили ролі. Підготували виступ — і, здається, цього достатньо. Але навіть у таких ситуаціях виникають питання, які мають цілком конкретне правове значення. Кому належить сценарій? Чи можна змінювати текст без згоди автора? Хто відповідає за використання музики у виставі? На практиці ці питання виникають частіше, ніж здається.

Відповідно до Закону України «Про авторське право і суміжні права», драматичні та музично-драматичні твори є об'єктами авторського права. Тобто, навіть студентський сценарій або постановка — це не «просто творчість». Це результат, який охороняється законом. І це важливо розуміти.

Водночас у сценічному мистецтві право не завжди виглядає очевидно. Воно не таке «видиме», як підпис під фото чи посилання на джерело. Але воно присутнє

у самому процесі. У повазі до авторського тексту. У погодженні змін. У розумінні того, що чужу ідею не можна просто привласнити.

Окремо слід сказати про роль студентського самоврядування. Саме Студрада часто стоїть за організацією подій: концертів, конкурсів, творчих вечорів. Вона по суті стає посередником між студентами, адміністрацією і творчими колективами. І в цій ролі вона впливає не лише на організацію, а й на підхід до творчості.

Іноді достатньо дрібниці. Наприклад, зазначити автора сценарію в програмі заходу. Або просто обговорити з учасниками, як використовуються матеріали. На перший погляд, це дрібниці. Але саме такі речі допомагають уникнути конфліктів. Особливо тоді, коли над одним проектом працює кілька людей.

Не менш важливою є і тема відповідальності. Сценічне мистецтво доволі сильно може впливати на глядача. Воно формує емоції, впливає на світосприйняття. І тут важливо не лише дотримувати закону, а й відчувати межу. Оскільки свобода творчості — це не про відсутність відповідальності.

У цьому контексті студентське самоврядування може виконувати ще одну функцію — пояснювальну. Воно не контролює творчість, але може задавати певні стандарти. Пояснювати. Підтримувати діалог. Допомогати знаходити баланс між свободою самовираження і повагою до прав інших.

Сучасні умови додають нових викликів. Сценічне мистецтво дедалі частіше поєднується з технологіями: використовуються різні проєкції, записи, цифрові елементи. І водночас зростає кількість правових питань. Ігнорувати їх уже не виходить.

Для студентів, які займаються сценічним мистецтвом, важливо зрозуміти просту річ: їхня творчість має цінність. І ця цінність визнається не лише глядачами, а й правом. Захищаючи свої роботи і поважачи роботи інших, вони вже зараз формують професійне середовище.

Тому право і сценічне мистецтво не існують окремо одне від одного. Вони постійно перетинаються: у процесі підготовки, у виступах, у взаємодії між людьми. І саме студентське самоврядування може стати тим простором, де цей взаємозв'язок стає зрозумілим і природним. Без зайвої формальності. Але з повагою до правил.

## СЕКЦІЯ:

### ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

*Е. Атаманчук, Я. Топорівська*

#### **РОЛЬ ІГОРЯ ПРОНЯ У ФОРМУВАННІ ХОРОВОГО РУХУ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Е. Atamanchuk, Ya. Toporivska*

#### **THE ROLE OF IHOR PRON IN THE DEVELOPMENT OF THE CHORAL MOVEMENT IN THE TERNOPIL REGION IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

Культурно-мистецький розвиток кожного регіону є невід'ємною частиною національного художнього процесу. Саме в місцевих центрах формуються живі традиції, зберігаються та трансформуються стилістичні особливості, безпосередньо передається професійний досвід від покоління до покоління. У другій половині ХХ та на початку ХХІ ст. активізувався розвиток диригентсько-хорової освіти й зростає

кількість відповідних осередків. Зміцнилися зв'язки між композиторськими та виконавськими школами, утвердилися регіональні естетики академічного співу, відродилися традиції духовної музики. Водночас поглибилася наукова складова хорової підготовки та, як стверджує А. Мартинюк: «... увиразнюється тенденція до фундаментальних наукових досліджень, відбувається формування виконавського музикознавства як окремої галузі наукових знань». В аматорському середовищі відбувся перехід від масовості до різноманіття виконавських моделей і стилістичних напрямів хороших колективів. У цьому контексті Тернопільщина посідає помітне місце в історії українського хорового виконавства. Серед постатей, що визначили обличчя культурно-мистецького життя краю, особливе місце належить Ігорю Івановичу Проню — диригенту, педагогу, композитору.

Ігор Пронь народився 21 листопада 1942 р. в с. Старе Село Рясівського воєводства (тепер територія Республіки Польща). Унаслідок депортаційних процесів його родина була переселена в с. Михальче, Городенківського р-ну, Івано-Франківської обл. Ранні враження від народної пісенної традиції сімейного середовища стали основою для його подальшого професійного розвитку. Він здобув музичну освіту у Львівському музично-педагогічному училищі та у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка. Навчання в метрів української музичної культури, таких як С. Людкевич, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Є. Вахняк, забезпечило йому міцну диригентську та теоретичну базу. У свій час був хормейстером хорової капели Львівського політехнічного інституту та членом студентського наукового музичного товариства.

Педагогічну діяльність Ігор Пронь розпочав 1963 р. у музичній школі смт Шумське на Тернопільщині, згодом працював у Бродівському педагогічному училищі на Львівщині, поєднуючи викладання з керівництвом хором районного будинку культури. У 1964 р. обійняв посаду керівника хору та художньої самодіяльності Кременецького педагогічного інституту. Із 1970 р. Ігор Пронь також керував симфонічним оркестром музичної школи, працював учителем музики в школі-інтернаті та викладачем педагогічного училища. Тривалий час, проживаючи у Кременці, Ігор Пронь, будучи ще зовсім молодим диригентом, зробив вагомий внесок у розвиток культурного середовища цього міста на Тернопільщині. Він керував хором при районному будинку культури, а також залишався художнім керівником хору працівників освіти. За його ініціативи було створено і низку нових мистецьких колективів, зокрема хор медичних працівників районної лікарні, вокальний квартет «Кремінь» та ансамбль гусярів. Усі ці творчі проекти засвідчили організаторський хист і прагнення диригента до активного розширення мистецького простору регіону.

З 1974 р. Ігор Пронь розпочинає роботу в закладі вищої освіти — у Тернопільському педагогічному інституті (сьогодні Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка). Як завідувач кабінету естетики, керівник художньої самодіяльності інституту, ініціює створення та координує роботу багатьох мистецьких колективів, які функціонували на різних факультетах. Серед них і вокальні й інструментальні ансамблі, хори та оркестри, хореографічні колективи. Сам Ігор Пронь стає диригентом і керівником самодіяльної хорової капели, яка в 1980 р. стає хоровою капелою «Освіта» та функціонує в університеті і до сьогодні.

У роботі з хоровою капелюю «Освіта» Ігор Пронь застосовував комплексний підхід до формування вокально-хорових навичок, систематично розпочинаючи репетиції з розспівок, спрямованих на розвиток інтонаційної стійкості, артикуляційної чіткості. Особливе значення він надавав гармонічному розспівуванню, зокрема виконанню коротких і розгорнутих каденцій, що формувало в хористів уміння слухати вертикаль твору та реагувати на рух хорової фактури. Диригент застосовував персоналізований підхід до вивчення партитури і часто заохочував хористів самостійно сольфеджувати свої партії, а потім запам'ятовувати текст пісні перед тим, як переходити до виконання в повному складі. Його увага до динамічних та агогічних нюансів у партитурі була визначною, оскільки кожна музична фраза мала бути інтерпретована не тільки технічно, а й художньо.

Репертуар хорової капели під орудою Ігоря Проня відзначався жанровою та стильовою різноманітністю. Вагоме місце в ньому посідала духовна музика, зокрема виконувалися «Magnificat» Г. Перселла, «Lacrimosa» В. А. Моцарта, «Miserere» А. Лотті. Поряд із цим у концертних і підсумкових академічних виступах звучали твори української класики та національно зорієнтованого репертуару — «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Чуєш, брате мій» братів Лепких, «Прометей» К. Стеценка, кантата «Лічу в неволі» Д. Січинського. Значну частину програм становили авторські хорові переклади й обробки, здійснені самим Ігорем Івановичем спеціально для цього виконавського складу. Серед них — «Пісня про вчительку» Пю Майбороди, «Де вітер землю голубить» І. Карабиця, «Кличе спалена пісня» В. Верменича, «Чарівна скрипка» І. Поклада, а також переклад інструментальних і оперних зразків для хорового виконання, зокрема «Поєма» З. Фібіха, «Місячна соната» Л. Бетховена, арія «О, скорбний день» із опери «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно. У 1981 р. для цього колективу Ігор Пронь створив твір на слова О. Зелінського «Надзбручанський краю» для хору, оркестру та читця. До його композиторської спадщини також належать хорова поєма «Гайдамаки» на слова Т. Шевченка (1981–1983), незавершена хорова поєма «Видубичі», а також обробки українських народних пісень.

Особливу увагу слід приділити роботі Ігоря Проня над педагогічною та організаційною діяльністю факультету підготовки вчителів початкових класів, де він також викладав методику музичного виховання, фортепіано, хоровий спів і диригування. Був розробником програм навчальних дисциплін «Методика музичного виховання», «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Хорові студії» та «Хоровий клас і практика роботи з хором», а також виконавських предметів — музичні інструменти, диригування, хоровий спів.

У 1984 р. Ігор Пронь був запрошений на роботу завідуючим кафедри Чернігівського педагогічного інституту. Цього ж року перестало битися серце митця — у віці 41 року.

Постать Ігоря Івановича Проня була вшанована вечором пам'яті у 2015 р. з нагоди 30-ї річниці його смерті. Захід відбувся в актовій залі ТНПУ за участі хорових колективів, чоловічого квартету «Акорд» та квартету бандуристів музичного коледжу імені Соломії Крушельницької. Програма також включала архівні записи голосу артиста з квартету «Кремійнь», який він створив. Серед гостей були відомі діячі музичної культури, зокрема М. Шамлі, І. Левенець та Є. Гунько, колеги та учні.

Ігор Іванович Пронь — одна з ключових постатей у розвитку хорового мистецтва на Тернопільщині у другій половині ХХ ст., котра поєднувала у своїй

діяльності диригентські, педагогічні, композиторські та організаційно-освітні компоненти. Його робота з хоровою капелою «Освіта» та іншими колективами, активна репертуарна політика, створення власних творів і аранжувань, а також розробка методичних матеріалів свідчать про систематичний внесок у формування регіональної диригентсько-хорової традиції.

*Л. Ластовецька*

## **ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ХОРЕМЙСТЕРІВ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ**

*L. Lastovetska*

### **FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF STUDENT CHOIRMASTERS IN TODAY'S CONDITIONS**

Українське хорове мистецтво відзначається високим ступенем розвитку, а національну хорову спадщину складають твори різних жанрів та форм, композиції дидактичного спрямування, широкий корпус нотних видань для репертуарного забезпечення хорових колективів розмаїтого спрямування.

Формування професійних компетентностей студентів-хормейстерів в умовах сьогодення належить до актуальних питань практичної і теоретичної підготовки спеціалістів з обраного фаху. Оочі опанувати мистецтво хорового диригента повинні оволодіти цілим комплексом знань та вмінь, які можна здобути під час навчального процесу, відповідно до індивідуальних задатків, таланту, рівня розвитку *soft* та *hard-skills*.

У сучасних умовах під час навчання значний акцент покладено на формування громадянського обов'язку, самостійного мислення, ініціативності, креативності тощо. Професійні компетентності студентів-хормейстерів, які навчаються у фахових музичних коледжах, музичних академіях, на музично-педагогічних факультетах університетів тощо, є результатом синтезу практичної діяльності, яка охоплює роботу з хором, участь у хорових колективах різних складів (однорідних чи мішаних), навчальних, професійних, аматорських, церковних та ін., а також теоретичної та методичної підготовки.

Завдяки розвиненому хоровому руху в країні та розгалуженій музичній інфраструктурі, майбутні хорові диригенти свої професійні компетентності можуть формувати при наявності значної кількості фахівців, як теоретиків, так і практиків, методистів з питання музичного виховання.

Важливим є те, щоби формування професійних компетентностей студентів-хормейстерів відбувалося поступово, цілеспрямовано, поетапно й охоплювало кращі зрізці світової та української хорової літератури. Значну користь може принести активна чи пасивна участь хормейстерів у майстер-класах, обмін знаннями і досвідом, відвідування концертів з виступами провідних хорових колективів країни, можливість безпосереднього спілкування з керівниками хорів та хористами.

У 2025 р. великий успіх мав львівський муніципальний хор «Гомін», заснований у 1988 р. відомим українським диригентом, співаком і педагогом Олегом Цигиликом (1939–2025), який отримав понад 15 000 000 переглядів в соцмережах, завдяки поширенню «вірусної» пісні авторства Степана Гіги «Цей сон, цей сон мені щоночі сниться», яке під час репетиції зняла комунікаційниця Львівського органного залу Людмила Бурда.

Приклад цього колективу свідчить, яку велику роль в теперішніх умовах для промоції мають канали масової комунікації, соцмережі, інтернет, застосунки в мобільних телефонах тощо. На хвилі популярності хору «Гомін» зросло зацікавлення хоровим співом не лише в пересічних громадян, як в Україні, так і за кордоном, але й ширше, для нинішніх здобувачів фаху хормейстера відкрились нові шляхи розуміння векторів їхньої подальшої професійної реалізації, з'явилися практичні кейси для втілення творчих задумів, що сприятливо позначиться на популяризації фаху хормейстера в перспективі, який у просторі сьогодення виконує важливу патріотичну, громадянську, соціокультурну та інші функції.

Отже, формування професійних компетентностей студентів-хормейстерів у сучасних умовах залишається відкритим питанням, відповідь на яке дають як успішні приклади діяльності ряду хорових колективів, так і численні хорознавчі розвідки науковців, практичні поради методистів та ін.

*Р. Зіневич*

### **ПЕДАГОГІЧНА СИСТЕМА СІЛЬВИ МАКСИМЕНКО В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

*R. Zinevych*

### **THE PEDAGOGICAL SYSTEM OF SILVA MAKSYMENKO WITHIN THE FRAMEWORK OF DEVELOPMENT OF THE MODERN ODESA VOCAL SCHOOL**

У сучасному музикознавстві особливої актуальності набуває дослідження регіональних педагогічних шкіл як чинників формування національного виконавського простору. Формування сучасної Одеської вокальної школи є складним багатовекторним процесом, що передбачає не лише внутрішню інституційну еволюцію, а й активну міжрегіональну взаємодію. Важливу роль у цьому процесі відіграє педагогічна система Сільви Йосипівни Максименко — засновниці вокального відділу Чернівецького музичного училища (нині — Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв ім. С. Воробкевича).

Об'єктом дослідження є процес формування сучасної Одеської вокальної школи. Предметом — педагогічна система Сільви Максименко та її вплив на професійне становлення співаків, інтегрованих у мистецький простір Одеси. Метою роботи є визначення специфіки педагогічної системи С. Максименко та окреслення її значення для розвитку сучасної Одеської вокальної традиції. Методологічну основу становлять історико-культурний, біографічний та порівняльний методи.

Педагогічна система Сільви Максименко сформувалася на основі академічної традиції Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка. Її методика поєднує класичні принципи постановки голосу з індивідуалізованим підходом до розвитку тембральної природи кожного виконавця. Серед ключових засад — фундаментальна вокально-технічна підготовка, розвиток тембральної індивідуальності, формування стилістичної гнучкості та виховання музичного мислення.

Серед її знаних учнів — Ольга Добрянська, Павло Дворський, Іво Бобул, Дмитро та Назарій Яремчуки а також оперні виконавці міжнародного рівня: Світлана Гаврилук, Вадим Корнійчук, Мар'ян Талаба, Дмитро Павлюк, Руслан Зіневич, Тетяна Бройлян, Юрій Євчук, Іван Волощук, Олександр Прокопович, Богдан Панченко, Лючіана Гакман та ін.

Особливу увагу педагог приділяє стилістичній диференціації репертуару. Співак, на її переконання, не може виконувати музику різних епох однаковими вокальними засобами. Такий підхід формує мислячого виконавця, що безпосередньо корелює з естетичними принципами Одеської вокальної школи, орієнтованої на академічну дисципліну, тембральну культуру та сценічну виразність.

Важливою складовою педагогічної концепції є етичний вимір підготовки музиканта. Сільва Максименко розглядає мистецтво як форму моральної відповідальності митця перед суспільством. Формування громадянської позиції, здатності до свідомого вибору та культурної ідентичності становить невід'ємну частину її педагогічної системи. У її розумінні співак є носієм культурної ідентичності та моральної відповідальності.

Показовим є її принципове ставлення до одного з випускників, який, здобувши міжнародне визнання, публічно підтримав державу-агресора після початку повномасштабної війни Росії проти України. Незважаючи на його надзвичайний кар'єрний успіх, педагог зайняла чітку позицію, розглядаючи такий вибір як несумісний із цінностями української культурної традиції. Це засвідчує цілісність її педагогічної концепції, в якій мистецтво постає як простір етичного вибору.

Вплив педагогічної системи Сільви Максименко на формування сучасної Одеської вокальної школи простежується через професійні траєкторії її вихованців, які продовжили навчання, викладацьку та виконавську професійну діяльність в Одесі. Одеська школа від самого початку розвивалася як синтез італійської *bel canto* традиції, європейської вокальної техніки та українського національного мелодійного мислення. Саме ця органічна єдність технічної досконалості, тембрової культури та глибокої уваги до слова стала її визначальною рисою, а її синтетична традиція — вимоглива, глибока, духовно наповнена — стала ґрунтом, на якому зростали наступні покоління педагогів і виконавців. Серед учнів Сільви Максименко — солісти Одеського національного академічного театру опери та балету, викладачі Національної музичної академії ім. А. Нежданової, що репрезентують сучасний етап розвитку одеської традиції.

Таким чином, педагогічна система Сільви Максименко постає як цілісна методична модель, що поєднує технічну, стилістичну та етичну складові підготовки вокаліста. Її діяльність стала важливим чинником формування кадрового потенціалу сучасної Одеської вокальної школи, забезпечуючи міжрегіональну трансляцію академічної традиції.

*Ю. Воскобойнікова*

**ХОРОВИЙ ЗВУКОБРАЗ СУДУ  
В ОРАТОРІЇ А. ОНЕГГЕРА «ЖАННА Д'АРК НА ВОГНИЩІ»**

*Yu. Voskoboinikova*

**THE CHORAL SOUND IMAGE OF THE COURT  
IN A. HONEGGER'S ORATORIO "JOAN OF ARC AT THE STAKE"**

Сценічна ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» (*Jeanne d'Arc au Bûcher*, 1938) на текст Поля Клоделя — один з головних монументальних творів у спадку Артюра Онеггера. І хоча жанр твору не визначений власне автором, музикознавці схиляються до бачення його структури як пасійної: твір написаний для солістів, читців, хорів та великого оркестру; партія Жанни не є вокальною і доручена актрисі

художнього слова. До жанру ораторії слухача також відсилає тематика страждань героїні, страченої як відьми і еретички, згодом прославленої як святої католицької та англіканської конфесій. Також наскрізною лінією твору є присутність такого персонажа, як-от брат Домінік, який, хоча і має дещо інші сюжетні функції, нагадує традиційного для ораторії Читця. І найбільше пасіонарним звучанням твір завдячує великій кількості євангельських алюзій, цитат і символів.

Ораторія складається з прологу та одинадцяти сцен, що, за задумом Поля Клоделя, являють собою флешбеки: Жанна прикута до стовпа упродовж усієї дії, і вся її попередня історія — суд, дитинство, коронація — постає як видіння її останніх хвилин. Автор тексту свідомо спирається на відомий психологічний феномен: ретроспективні спогади людей, що помирають. Проте якщо враховувати християнський зміст твору, то такою композицією П. Клодель (скоріш за все, невідомо) наслідує традицію іконографічного викладення життєопису святого в т. зв. клеймах, коли головну ікону по контуру оточують менші за розміром зображення, відбиваючи різноманітні події та дива того, хто прославляється. Певну іконографічність також містить і зворотній виклад подій твору: вони починаються зі сцени страти і розгортаються в минуле, що нагадує зворотну перспективу в іконописі.

Як і в класичній ораторії, А. Онеггер використовує хор як колективний персонаж — голос народу, церкви, неба. Хор і солісти відтворюють голоси минулого Жанни — святих, суддів... Протягом усієї ораторії композитор використовує надзвичайно різноманітний музичний матеріал у хоровій партії, від середньовічних ладових тем до різко дисонантної сонористичної звукозображальної фактури та унісонно-декламаційного співу.

Специфіка хорового письма Онеггера в ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі» особливо яскраво проявилася у IV частині, яка в алегоричній формі зображує несправедливий суд над Орлеанською Дівою.

Фактично сцена суду починається з коментаря брата Домініка з попередньої частини, де Жанна питає, чи дійсно «слуги Христові» вважають її еретичкою та відьмою. Він пояснює Жанні «Обраниця Божа, свята, це — не слуги Христові, це навіть не люди — звірі судитимуть тебе». Цим текстом обґрунтовано концепцію наступної гротескної частини «Жанна, яка віддана звірям». Автор тут апелює до прізвища реального судді Жанни д'Арк — П'єра Кошона — яке є співзвучним слову «свиня» у французькій мові.

Сцену розпочинають глашатай та пристав. Вони намагаються з'ясувати, хто очолить суд. Натовп, майстерно прописаний хоровим речитативом, вигукує «Тигр! Тигр!». Але Тигр, що символізує силу та шляхетність, бере самовідвід. Натовп пропонує обрати Лиса (хитрість) та Змію (мудрість) судити Жанну, але Лис відмовляється, позаяк хворий, а Змія ховається в нору. Бажаючим очолити суд виявляється Свинтус (тенор), присяжними стають барани, секретарем суду — Вісюк.

Загалом вся сцена пронизана атмосферою карнавалу (звуки натовпу, вигуки, діалоги), яка вирішена через звукообраз звірництва. З одного боку, композитор застосовує сольні речитативи та, навіть, невелике звуковисотно визначене аріозо Свинтуса. З іншого — значна частина хорової партії побудована на звуконаслідуванні криків баранів («бе-бе-беєє...» на форшлагах), імітації віслюкових октавних вигуків («іа, іа...»), загального гвалту та хрюкання на підтримку Свинтуса і його рішень.

Оркестр доповнює картину специфічним імітуванням звуків віслюка за допомогою хвиль Мартено (електромузичного інструмента), а сам текст хорової партії має присмак фарсу завдяки використанню Полем Клоделем т. зв. «макаронічної латини» — штучної мови, утвореної шляхом змішування слів латинської мови з рідною, коли іноземні слова набувають граматичних ознак місцевої мови. Використання «макаронічної латини» мало символічне значення зла, замаскованого під благочестя.

Загальна атмосфера сцени може бути охарактеризована як карнавальна. Тут багато ознак народно-театральної культури — поєднання співу та декламації, наявність діалогів, хор в образі колективних персоніфікацій. Деякі прийоми наближують естетику хорової фактури до масових сцен “*turbae*” (лат. «натовп») з бахівських пасонів. Хорова фактура сповнена діалогів, вигуків, реакцій, перепитувань, повторів фрагментів тексту, які були озвучені провідними персонажами. Дуже лаконічними штрихами А. Онеггер малює байдужість натовпу до звинувачень Жанни та її долі взагалі. Наприклад, після запрошення підсудної, хор абсолютно не реагує на неї, продовжуючи обговорення Віслюка («Подивіться на ці величезні вуха!»). Лише завдяки одній короткій хоровій фразі гостро виявляється драматургічний контраст між драмою Жанни та карнавально-фарсовим судилищем. В останньому епізоді сцени суду хор так само завзято буде вигукувати «Смерть відьми», як на початку цієї частини ораторії вигукував слова на підтримку Свинтуса, що знов-таки апелює до біблійної ангитези між Входом Господнім в Єрусалим та його Ходою на Голгофу, коли ті самі люди, які вітали Месію тиждень тому, так само захоплено відправляли його на смерть.

Отже, хоровий звукообраз звірячого суду в ораторії А. Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі», з одного боку, апелює до архаїчних традицій (застосування хору як колективного персонажа, використання традиційних для ораторії форм коментування подій та ін.), з іншого — містить модерні звуконаслідувальні прийоми. Це сполучення дозволяє композитору через сарказм і фарс створити образ недолугого, незрілого та байдужого суспільства, не спроможного ані розрізнити правду від брехні, ані досягнути масштаб особистості Жанни д'Арк.

*Т. Головка*

### **ПРОСТЕ ОКТАВНЕ ДВОГОЛОССЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК**

*Т. Holovko*

### **SIMPLE OCTAVE TWO-PART POLYPHONY OF THE TERNOPIL REGION: THE HISTORY OF ITS FORMATION AND DEVELOPMENT**

В українській календарно-обрядовій та родинно-обрядовій пісенності, поряд з гетерофонією, зустрічається й інший вид простого багатоголосся — октавне двоголосся. Зіставлення такого способу двох голосів викликає інтерес у вчених, й тому є новаторським в українській етномузикознавчій науці. Зауважимо, що такий спів належить до ранніх видів гуртового виконавства. Він зазвичай виникає стихійно при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе регістрі. Адже різниця голосових регістрів у співаків різного віку й статі є важливим чинником розвитку народного багатоголосся, особливо там, де поширений мішаний гуртовий спів. До сьогодні

такий спосіб зіставлення голосів зберігся у календарно-обрядовій пісенності Тернопільщини літнього циклу, в русальних і купальських піснях. Особливо такий спосіб двоголового виконання найчастіше можна зустріти у купальських піснях. Адже вони належать до пісень найдавнішої фольклорної верстви, коли праукраїнці почали соціалізуватися в родині й почали вірувати у верховні небесні божества — Сварога, Даждбога, Коляду, Дану, Купала. Їхні вірування у надприродні сили формували й пантеїстичну релігію, що потребувала відповідних обрядових дійств. Якщо головну роль у проведенні давньої української Богослужби відігравав провідник роду «Волхв», то допоміжну функцію виконували учасники обрядових дійств, представники роду чоловічої та жіночої статті. Саме вони відтворювали лише у цій обрядовій дії функцію приспіву. У цьому було закладено семантику смислового навантаження свята (Святого вечора, Щедрого вечора, Гаїла, Купала тощо). І саме з цього часу, за припущенням етномузикознавців, антропологів, етнолінгвістів, розпочалося використання обрядового октавного двоголового співу. Оскільки він, за своєю природою, був модальним (горизонтальним за способом інтонування), вузького діапазону в межах терції-кварти, то представники чоловічої і жіночої статті виконували обрядові пісні у два голоси, розділені один від одного октавою. Саме такий спів до сьогодні зберігається в купальських піснях Тернопільщини (на теренах південної Волині), оскільки в цій місцевості традиція купальських обрядів не була перерваною в радянський атеїстичний період й таким чином збереглася до сьогодні (Див. приклад 1).

Помірно

На-ше Ку-пай - ло ви-со - ке - є, на-ше Ку-пай - ло ши-ро - ке - є.

Приклад 1.

Октавне двоголосся на Тернопільщині до останнього часу функціонує й в родинно-обрядовій пісенній творчості, зокрема у весільній. Це пов'язано з тим, що мелодії весільних пісень, зазвичай вузькооб'ємні, побудовані на варіаційному розвитку одного мотиву (переважно типового для того чи того етнографічного району). Цей мотив й дає можливість виявити регіональну специфіку весільних пісень й використати її для зіставлення з іншими етнографічними районами. Октавне двоголосся у весільних піснях також належить до ранніх видів гуртового співу. Воно зазвичай звучить при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагається співати в зручнішому для себе регістрі. Адже різниця голосових регістрів у співаків різного віку й статі є важливим чинником розвитку народного багатоголосся, особливо там, де поширений однорідний (жіночий) спів. Однак, виявляючи зовнішню подібність до «стрічкового» багатоголосся, октавне двоголосся в співчій традиції Тернопільщини істотно відрізняється від нього («стрічкового») своєю природою. У сучасному народному побуті весільні обрядові пісні виконуються переважно співаками однієї вікової групи, як правило, дівчатами або жінками старшого віку, а то й дівчатами та жінками разом. Октавне подвоєння нижнього голосу ведеться в них переважно тією співачкою, в якій високий голос.

Сам спів нагадує фальцетне звукоутворення у верхньому регістрі (часто сягає ля-сі другої октави). Фальцетний підголосок наявний в основному в обрядових, весільних, родильних, обжинкових піснях і надає специфічного, властивого лише їм колориту. Прикладом такого октавного однорідного жіночого співу може послужити весільна пісня «Під вікнами калина», записана О. Смоляком 06.05.1984 р. від М. В. Наконечної, Н. В. Пазюк та А. С. Палагнюк в с. Лисівцях Заліщицького (тепер Чортківського) р-ну Тернопільської обл. (Див. приклад 2)

*Приклад 2.*

Якщо співачки М. В. Наконечна і Н. В. Пазюк зазвичай виконували пісню способом терцієвої втори, то А. С. Палагнюк співала пісню від початку до кінця октавою вище. Як бачимо, наявність у цій пісні октавного підголоска є не випадковим явищем, а одним з способів місцевого традиційного співу, який тісно пов'язаний з відповідними місцевими родинно-обрядовими піснями традиціями. Крім цього такий спосіб октавного співу має відповідне художньо емоційне забарвлення, що скеровує слухачів у сферу прощання молодой з дівочтвом. Таким чином, просте октавне двоголосся відіграло певну роль у розвитку народного гуртового співу в цілому і в деяких календарно-обрядових та родинно-обрядових піснях частково зберігається й до сьогодні.

*I. Катинський*

**ТИПОВА РИТМІЧНА МОДЕЛЬ (4+4) ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЇ  
В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

*I. Katynkyi*

**THE TYPICAL RHYTHMIC MODEL (4+4) AND ITS MODIFICATIONS  
IN THE SHCHEDRIVKY OF WESTERN PODILLIA**

У щедрівках Західного Поділля найчастіше зустрічається типова ритмічна модель, в основу якої покладено висхідний йонік (♩♩♩♩). Саме вона випливає із восьмикладового цезурованого вірша-строфи 4+4 (українські вчені Філарет Колесса, Володимир Гошовський, Анатолій Іваницький, Олег Смоляк називають її типовою у жанрі щедрівок). Її новизна для дослідників полягає в тому, що на регіональному рівні вона може бути представлена модифікаціями як на рівні строфи, так на рівні приспіву. Із 220-ти щедрівок поданих у збірнику «Щедрівки Західного Поділля» (Олег Смоляк, Тернопіль, 2015) така ритмічна модель присутня у 60-ти варіантах. Стабільність такої моделі пов'язана з функціональною прив'язаністю пісень цього жанру до другого великого різдвяного свята Водохреща (Щедрого вечора). Адже напередодні цього свята й впродовж нього в Західному Поділлі від давніх часів й до сьогодні виконуються щедрівки (їх зазвичай виконують як молодіжні щедрувальні

гурти, так і поодинокі діти-підлітки). Основною прикметою для визначення їхньої типовості як на рівні складочислення строфи (4+4), так і ритмічної моделі (♩♩♩♩) в першу чергу є їхній приспів («Щедрий вечір, добрий вечір», «Щедрий вечір, святий вечір») Хоча в щедрівках давнішої фольклорної строфи відсутній приспів. Його відсутність вказує на те, що первісні щедрівки формувались на рівні простого музичного речення. Сміслові навантаження змісту щедрівок було закладено в їхніх сюжетах. Прикладом щедрівки з восьмискладовою будовою строфи, та ритмічною моделлю (♩♩♩♩) може послужити щедрівка, записана Олегом Смоляком 20 грудня 2009 р. від Марії Павлівни Шевчук, 1946 р. н. з с. Кошляки Підволочиського (тепер Тернопільського) р-ну Тернопільської обл., в якій відсутній приспів (Див. приклад 1).



Приклад 1.

У вище зазначеному збірнику «Щедрівки Західного Поділля» присутні щедрівки, в яких строфа, за сегментною будовою, відповідна приспіву (із 220-ти щедрівок — у 12-ти). Саме в основу їхньої строфи та приспіву покладено двосегментний восьмискладник. На рівні ритмічної моделі — висхідний йонік (♩♩♩♩). Прикладом може послужити щедрівка «Чи є вдома пан господар?» (Див. приклад 2).



Приклад 2.

Рівноскладове поєднання строфи і приспіву належить до давнішої фольклорної верстви — коли провідник гурту (волхф, береза, зачинатель співу) виконував текст строфи, а учасники щедрувального гурту — приспів. До речі, в основу приспіву покладено назву свята («Святого вечора», «Щедрого вечора», «Доброго вечора»). У Західному Поділлі записано значну кількість щедрівок, в яких приспів на сегментному рівні вдвічі більший ніж строфа. Він розширений завдяки додаванню лексем, слів в яких, крім назви свята, зафіксовано побажання господарю, господині та їхнім дітям здоров'я, добробуту в господарстві. Прикладом може послужити щедрівка «Ой там в полі плужок оре», записана Олегом Смоляком 16.11.2009 р. від Мельник Орислави Дмитрівни 1940 р. н. з с. Уритви Козівського (тепер Тернопільського) р-ну Тернопільської обл. (див. Приклад 3).



Приклад 3.

Похідною від восьмискладової є десятискладова строфа, що найчастіше присутня в щедрівках Західного Поділля. Вона властива 130 щедрівкам із 220, поданих у збірнику «Щедрівки Західного Поділля». Це свідчить про те, що десятискладова строфа сформувалася на другому етапі історичного становлення пісень зимового календарно-обрядового циклу. Якщо у типовому для щедрівок восьмискладнику присутня ритмічна модель у формі висхідного йоніка (♩♩♩♩), то в десятискладовій щедрівковій строфі вона представлена пиріхієм і анапестом (♩♩♩♩♩♩). В останній ритмічній моделі відбувся поділ першої четвертної складової на дві восьмі. Це відбулося завдяки додаванню двох складів у словесному тексті строфи (хоча зміст словесної матриці залишається незмінним). (Див. приклади 3а і 3б).

Музична нотация для прикладу 3а. Перший рядок: мелодія та тексти «Чи є, чи не-ма́ гос-по-дар до-ма? Ми вте-бе, ми вте-бе.» Другий рядок: мелодія та тексти «Про-сим́ тя, Гос-подь, на по-ра-донь-ку до те-бе.»

Приклад 3а.

Музична нотация для прикладу 3б. Мелодія та тексти «Чи є вдо-ма— пан гос-по-дар? Шед-рий ве-чір, Свя-тий ве-чір.»

Приклад 3б.

Якщо в щедрівках восьмискладової будови строфи та приспіву ритмічна модель ідентична (♩♩♩♩), то в щедрівках з десятискладовою будовою строфи та їх приспівих ритмічні моделі відмінні (для строфи характерне пиріхій та анапест (♩♩♩♩♩♩), то в приспіві присутні дві різні моделі. У перших двох тактах — амфібрахій (♩♩♩♩), у третьому та четвертому — трибрахій та ямб (♩♩♩♩♩, ♩♩♩♩♩), у п'ятому — амфібрахій (♩♩♩♩). Зіставлення різних ритмічних моделей у строфі та приспіві вказують на те, що такого роду щедрівки з'явилися на другому етапі становлення пісень зимового календарно-обрядового циклу. Якщо в щедрівках, побудованих на восьмискладнику, моделі їхніх строф та приспівів ідентичні (монарні), то в щедрівках з десятискладовою будовою складочислення вони різні (тернарні): C5+5 ПЗ+3+5+5+3. Із зіставлення складочислової будови щедрівок з восьмискладником і десятискладником можна припустити, що перші виконувалися лише під час святкування Шедрого вечора солістом (вохвлом, господарем), то щедрівки, що сформувалися на другому етапі їхнього становлення, виконувалися провідником гурту (строфа) та його учасниками (приспів). Власне гуртове виконання щедрівок Західного Поділля зі складочисловою будовою строфи 5+5 і приспіву 3+3+5+5+3 є не симетричним у складочисленні.

*Л. Давидович*

## **ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ КАМЕРНО-КОНЦЕРТНОГО СПІВУ В УМОВАХ ОПТИМІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ**

*L. Davydovych*

### **PROBLEM ASPECTS OF TEACHING CHAMBER AND CONCERT SINGING IN THE CONDITIONS OF OPTIMIZING THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS**

Камерно-концертний спів є важливою складовою професійної підготовки вокаліста, оскільки саме в цьому жанрі найбільш виразно проявляється взаємодія музичної інтонації, поетичного тексту та індивідуальної виконавської інтерпретації. На відміну від оперного виконавства, де значну роль відіграють сценічна дія та масштабність оркестрового звучання, камерно-вокальна музика орієнтована на інтонаційну деталізацію, темброве нюансування та змістовну виразність слова. У зв'язку з цим процес викладання камерно-концертного співу потребує спеціальних методичних підходів, які враховують специфіку цього жанру.

У сучасних умовах реформування системи мистецької освіти актуальним стає питання оптимізації навчального процесу у вокальних класах. Одним із проблемних аспектів є співвідношення оперного та камерного репертуару у навчальних програмах. Традиційно більша увага приділяється оперному виконавству, тоді як камерно-концертний спів нерідко розглядається як допоміжний компонент вокальної підготовки. Водночас саме камерний репертуар сприяє розвитку інтонаційної культури, дикційної чіткості, стилістичної гнучкості та здатності до глибокого осмислення музичного тексту.

Суттєвою проблемою є також формування навичок роботи з поетичним текстом. У камерно-вокальному творі слово виконує не лише змістову, але й структурно-інтонаційну функцію. Тому в процесі навчання необхідно приділяти значну увагу орфоєнії, логіці мовних наголосів, дикційній чіткості та виразності мовлення. Водночас важливо досягти органічного поєднання мовної артикуляції з вокальним звуковеденням, оскільки надмірна артикуляційна активність може порушити плавність кантилени.

Ще одним важливим аспектом є розвиток у студентів стилістичної свідомості. Камерно-концертний репертуар охоплює твори різних історичних епох і національних традицій, що передбачає використання різних принципів вокального звуковедення, тембрової організації та інтонаційної манери. Виконання барокових арій, романтичної вокальної лірики або сучасних камерних композицій потребує різних підходів до інтерпретації музичного тексту. Тому в процесі навчання важливо формувати у студентів здатність до стилістично адекватного виконання.

Окремої уваги потребує проблема ансамблевої взаємодії співака з концертмейстером. Камерно-вокальний твір передбачає тісну музичну співпрацю двох виконавців, тому успішна інтерпретація значною мірою залежить від рівня їхньої інтонаційної та ритмічної узгодженості. У педагогічній практиці необхідно формувати у студентів навички ансамблевого слуху, здатність відчувати темпоритмічну структуру музичного твору та вміння гнучко реагувати на музичні імпульси партнера.

Не менш важливим завданням є розвиток художньо-інтерпретаційних навичок. Камерно-вокальний твір потребує глибокого осмислення поетичного змісту, драматургії музичної форми та інтонаційної логіки мелодії. Робота над таким

репертуаром сприяє формуванню індивідуального виконавського стилю й розвитку художнього мислення вокаліста.

Таким чином, проблемні аспекти викладання камерно-концертного співу у сучасних умовах пов'язані з необхідністю переосмислення ролі цього жанру у системі вокальної освіти. Оптимізація навчального процесу передбачає комплексний підхід, що поєднує розвиток вокальної техніки, мовно-артикуляційної культури, стилістичної компетентності та ансамблевих навичок. У сучасній системі мистецької освіти камерно-концертний спів має розглядатися як важливий компонент формування професійної музично-виконавської культури вокаліста.

*В. Бойко*

### **ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВА ВИРАЗНІСТЬ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЙСТЕРА**

*V. Boiko*

#### **EMOTIONAL-VOLITIONAL EXPRESSION IN THE PERFORMING ACTIVITY OF A CONDUCTOR-CHOIRMASTER**

У сучасному хоровому мистецтві постать диригента відіграє надзвичайно важливу роль. Саме він об'єднує окремі голоси в єдиний художній організм, формує стиль звучання колективу та спрямовує інтерпретацію твору. Одним із ключових чинників успішної діяльності хормейстера є його емоційно-вольова виразність, яка поєднує глибину переживання музики з умінням цілеспрямовано керувати творчим процесом.

Емоційність у роботі диригента проявляється насамперед у здатності відчутти художній образ твору, зрозуміти його настрій, характер, драматургію. Якщо керівник сам не переживає музику, то й хор не зможе передати її слухачеві переконливо. Водночас одних лише емоцій недостатньо. Потрібна воля — внутрішня зібраність, впевненість, уміння наполягати на своєму баченні твору та організувати роботу колективу. Саме поєднання цих двох складових і становить феномен емоційно-вольової виразності.

Диригентський жест має бути не тільки технічно правильним, а й художньо наповненим. Жест повинен «говорити», передавати характер музики, її динаміку та внутрішній рух. Тому майбутній хормейстер має розвивати не лише техніку рук, а й емоційну чутливість, фантазію, образне мислення.

Диригентська діяльність пов'язана з постійними емоційним напруженням та відповідальністю за результат. Особливо важливою є навичка самоконтролю і вольової регуляції в роботі з хором. Це актуально під час концертного виступу, коли керівник має швидко реагувати на можливі неточності та водночас зберігати спокій і впевненість.

Велике значення також має мислення диригента, яке поєднує аналітичність і художню інтуїцію. Диригент аналізує партитуру, визначає кульмінації, темпові зміни, динамічні відтінки, але під час виконання він не лише «рахає» такти, а й емоційно відчуває музику. У цьому процесі воля допомагає втримати цілісність задуму, не розгубитися та довести твір до логічного завершення.

Емоційно-вольова виразність диригента формується поступово — у процесі навчання, практики та особистісного становлення. Вона не є вродженою якістю в повному розумінні цього слова. Звісно, певна емоційна чутливість чи артистизм

можуть бути природними рисами людини, однак без системної роботи над собою вони не перетворюються на професійну майстерність.

У процесі навчання майбутній хормейстер опановує техніку диригування, аналіз партитури, основи вокальної роботи з хором. Однак не менш важливим є розвиток внутрішньої культури — уміння слухати, співпереживати, контролювати власні реакції. Саме тут проявляється вольовий аспект професії. Диригент повинен уміти зосередитися, подолати хвилювання перед виступом, приймати швидкі рішення в складних ситуаціях. Під час концерту він не має права демонструвати розгубленість або невпевненість, адже хор миттєво реагує на його психологічний стан.

Особливу роль відіграє репетиційний процес, оскільки саме на репетиції формується характер звучання колективу, відпрацьовується інтонаційна точність, ансамблева злагодженість, дикція. Але разом із технічними завданнями диригент має створити емоційний образ твору. Якщо робота зводиться лише до механічного повторення фрагментів, хор втрачає інтерес, а виконання стає формальним. Тому керівник повинен постійно підтримувати творчу атмосферу, надихати співаків, пояснювати зміст тексту, звертати увагу на художні деталі. У цьому проявляється його емоційна відкритість та вміння передати власне бачення музики.

Вольова складова особливо помітна тоді, коли виникають труднощі: складна гармонія, ритмічні неточності, проблеми з ансамблем. У такі моменти диригент повинен проявити наполегливість, терпіння й вимогливість. Проте важливо зберігати баланс між вимогливістю та повагою до учасників колективу. Надмірна жорсткість може зруйнувати довіру, тоді як надмірна м'якість — послабити дисципліну. Тому емоційно-вольова виразність передбачає ще й уміння правильно вибудовувати взаємини в колективі.

Ще одним важливим аспектом є сценічна культура диригента, оскільки під час виступу він перебуває в центрі уваги глядачів, навіть якщо стоїть спиною до залу, але його постава, міміка, пластика рухів створюють візуальний образ виконання. Якщо жести переконливі, впевнені й внутрішньо наповнені, слухач відчуває цілісність художнього процесу, а якщо навпаки — скутість або невпевненість можуть знизити емоційний вплив навіть добре підготовленого хору.

Таким чином, можна зробити висновок, що емоційно-вольова виразність диригента є важливою умовою якісного хорового виконання. Вона поєднує глибину художнього переживання з внутрішньою силою та здатністю керувати колективом.

*О. Коваль*

### **СОПРАНОВА ПАРТІЯ У “PETITE MESSE SOLENNELLE” ДЖОАКІНО РОССІНІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ BEL CANTO В ДУХОВНОМУ СТИЛІ**

*О. Koval*

### **THE SOPRANO PART IN “PETITE MESSE SOLENNELLE” BY JOACHINO ROSSINI: THE TRANSFORMATION OF BEL CANTO IN A SPIRITUAL STYLE**

Звернення до пізньої духовної творчості Джоаккіно Россіні неминуче актуалізує питання еволюції його вокального стилю, що особливо виразно простежується в сопрановій партії “Petite messe solennelle”. У цьому творі bel canto не зникає як технічна основа, проте зазнає суттєвої функціональної трансформації. Якщо в оперному контексті ця система спрямована на театральну проєкцію,

афективну експресію та реєстрово-динамічну контрастність, то в духовному жанрі вона переорієнтовується на камерну акустику, ансамблеву співмірність і духовну інтроверсію звучання.

Передусім у площині інтонаційної організації виявляється зміна самої логіки звуковедення. Сопранова партія не будується за принципом драматургічно окреслених кульмінацій або риторичних акцентів, що характерні для оперних арій Дж. Россіні. Натомість формується протяжний кантилений тип мислення, де фраза розгортається як цілісна інтонаційна дуга. Такий спосіб організації звука потребує сфокусованого дихання та глибокого відчуття інтонаційної точності, оскільки кожен тон інтегрується в єдиний тембровий континуум без різких афективних зламів.

У зв'язку з цим принципово змінюється й дихально-резонансна координація. Якщо в оперному вокально-драматургічному дискурсі дихання часто виконує імпульсивну функцію, підтримуючи віртуозну активність або швидку артикуляцію, то в месі воно набуває стабілізаційного характеру. Принцип *arroggio* реалізується як механізм внутрішньої рівноваги, що забезпечує тривале утримання звука без надмірного повітряного тиску. Дихання розподіляється відповідно до архітектоніки фрази, а його глибина та рівномірність стають умовою тембрової однорідності й інтонаційної стійкості.

Не менш важливою є трансформація реєстрової стратегії. У той час як в оперних партіях Дж. Россіні реєстрові переходи можуть підкреслювати драматичне напруження або характерологічну виразність, у "Petite messe solennelle" вони мають бути акустично згладженими. Верхній реєстр не виконує функції ефектної кульмінації; він органічно продовжує кантилений розвиток. З технічного погляду це передбачає м'яке прикриття, контрольоване вібрато та уникнення надмірної тембрової щільності, яка могла б порушити камерний баланс.

У контексті динамічної організації також спостерігається переорієнтація виконавської моделі. Якщо *bel canto* в опері часто передбачає контрастні фортекульмінації, то в духовному творі динамічний спектр здебільшого перебуває в межах помірних відтінків. *Crescendo* реалізується як внутрішнє темброве збагачення й поступове резонансне розширення, а не як механічне збільшення звукового тиску. Такий підхід забезпечує інтонаційну стабільність і підтримує атмосферу духовної зосередженості.

Особливої уваги потребує ансамблевий аспект, який визначає характер вокальної інтеграції. Прозора фактура фортепіано й органа створює делікатний акустичний простір, у якому голос не може функціонувати як домінуючий центр. Сопрано стає елементом поліфонічної взаємодії, що вимагає постійного слухового самоконтролю, гнучкого регулювання динаміки та збереження тембрової прозорості. Таким чином, ансамблева співмірність стає одним із ключових параметрів виконавської адекватності.

Водночас специфіка латинського тексту зумовлює особливу артикуляційну модель. На відміну від оперної декламації, де приголосні можуть виконувати виразно-рельєфну функцію, у месі вони інтегруються в кантилений потік без його переривання. Голосні стають основними резонансними центрами, формуючи темброву глибину й протяжність інтонації. Семантика тексту розкривається через нюансоване темброве забарвлення, а не через зовнішню риторичну акцентуацію.

З огляду на це змінюється й психофізіологічна модель виконання. Зменшується зовнішня моторна експресія, стабілізується корпус, оптимізується м'язова координація. Виконавська увага концентрується на внутрішньому слуху та резонансному самовідчутті, що забезпечує безперервність звуковедення. Голос функціонує як інструмент духовної інтенції, а не як засіб сценічного ефекту.

Отже, розглянута з позицій вокально-виконавського аналізу сопранова партія у “Petite messe solennelle” засвідчує глибоку трансформацію *bel canto* в духовному стилі Дж. Россіні. Йдеться не про відмову від технічних засад, а про їх переосмислення: віртуозна демонстративність поступається інтонаційній цілісності, регістрова контрастність — тембровій інтеграції, театральна експансія — ансамблевій рівновазі. Саме в цій переорієнтації й полягає специфіка пізнього стилю композитора, що формує камерно-літургійну парадигму вокального мислення.

*В. Медвецька*

### **СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АМАТОРСЬКОГО ХОРОВОГО МУЗИКУВАННЯ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ**

*V. Medvetska*

### **SOCIO-CULTURAL POTENTIAL OF AMATEUR CHORAL MUSIC-MAKING IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC SPACE**

Аматорське хорове музикування посідає важливе місце в сучасному культурному житті, виступаючи однією з найбільш доступних і поширених форм колективної музичної творчості. Участь у хорових колективах на аматорських засадах сприяє залученню широких верств населення до мистецької діяльності, формуванню художніх інтересів, розвитку музичної культури та підтримці традицій хорового співу. У сучасному мистецькому просторі аматорські хори функціонують не лише як осередки виконавської практики, а й як важливі платформи культурної комунікації, соціальної взаємодії, творчої самореалізації особистості. У цьому контексті актуалізується проблема дослідження соціокультурного потенціалу аматорського хорового музикування та його ролі у формуванні сучасного мистецького середовища.

У наукових дослідженнях аматорський хоровий рух розглядається як значущий культурний феномен, що відображає суспільні процеси та сприяє розвитку музичної культури спільнот. Дослідники підкреслюють, що аматорські хорові колективи виконують важливу просвітницьку й об'єднавчу функцію, формуючи простір творчої взаємодії та культурного обміну, як вказує І. Бермес. У сучасних працях також наголошується на ролі аматорських хорів у збереженні хорових традицій, популяризації музичного мистецтва та розвитку культурної активності громад. Міжнародні дослідження засвідчують, що участь у хоровому співі сприяє формуванню соціальних зв'язків, відчуттю спільності та особистісній самореалізації учасників аматорських колективів (S. Einarsdottir; H. Guðmundsdóttir). У зв'язку з цим важливим завданням сучасного мистецтвознавства є осмислення соціокультурного потенціалу аматорського хорового музикування в контексті розвитку сучасного мистецького простору.

Аматорське хорове музикування в сучасному мистецькому просторі дедалі більше постає не лише як форма колективного виконання музичних творів, а як важливий соціокультурний феномен. Участь у хоровому співі на аматорських

засадах поєднує художню діяльність із процесами соціальної взаємодії, культурної комунікації та творчої самореалізації. Дослідники підкреслюють, що аматорські хорові колективи відіграють важливу роль у формуванні культурного середовища, оскільки вони об'єднують людей різного віку, професій і соціального досвіду навколо спільної мистецької діяльності (І. Бермес; П. Андрійчук). У цьому контексті аматорський хор можна розглядати як своєрідну культурну платформу, що забезпечує залучення широких верств населення до музичної творчості та сприяє розвитку хорового мистецтва в сучасному суспільстві.

Важливим аспектом функціонування аматорських хорових колективів є їх культуротворчий потенціал. У наукових працях зазначається, що хорове аматорство виступає одним із важливих чинників підтримки та розвитку музичної культури, оскільки воно сприяє збереженню традицій хорового співу й популяризації вокально-хорового репертуару, вказує Л. Остапенко. Через участь у колективному музикуванні формується інтерес до музичного мистецтва, розвивається естетичне сприйняття та зміцнюється культурна активність учасників. Водночас аматорські хорові колективи виконують важливу просвітницьку функцію, виступаючи учасниками концертних програм, фестивалів, культурних подій та мистецьких проєктів, що сприяє поширенню хорового мистецтва в сучасному культурному середовищі.

Окремої уваги заслуговує соціально-психологічний аспект аматорського хорового музикування. Міжнародні дослідження свідчать, що участь у хоровому співі позитивно впливає на емоційний стан людини, сприяє формуванню соціальних зв'язків, розвитку почуття спільності та підвищенню рівня задоволеності творчою діяльністю. Колективний спів створює умови для взаємної підтримки та співпереживання, що особливо важливо у складні періоди суспільного життя. У сучасних умовах підвищених соціальних і психологічних навантажень, пов'язаних із переживанням тривалого стресу та воєнних подій, аматорські хорові колективи можуть виконувати важливу консолідаційну й психоемоційну функцію. Участь у хоровому співі сприяє зниженню рівня тривожності, підтримує психологічну рівновагу та створює атмосферу довіри і взаєморозуміння між учасниками творчої спільноти.

Водночас аматорські хори виступають простором творчого розвитку та художніх експериментів. У таких колективах нерідко виникають нові виконавські практики, сучасні форми інтерпретації хорових творів та експерименти зі звучанням. Аматорські хорові об'єднання здатні активно реагувати на зміни культурного середовища, поєднуючи традиційний репертуар із новими музичними тенденціями. Відкритість аматорських колективів до творчого пошуку сприяє оновленню виконавських підходів та формуванню нових тенденцій у розвитку хорового мистецтва. Таким чином, аматорське хорове музикування виступає не лише засобом збереження традицій, а й важливим чинником розвитку та трансформації вокально-хорової культури в сучасному мистецькому просторі.

Отже, аматорське хорове музикування в сучасному мистецькому просторі виступає важливим чинником культурної взаємодії та творчої активності, поєднуючи художню практику, соціальну комунікацію й розвиток хорових традицій. Наукова новизна дослідження полягає у розгляді аматорського хорового музикування як важливого соціокультурного феномену сучасного мистецького простору. У роботі аматорський хор інтерпретується не лише як форма

непрофесійної музичної діяльності, а як культуротворча практика, що сприяє формуванню творчих спільнот, підтримці культурної активності та розвитку хорового мистецтва. Обґрунтовано значення аматорського хорового музикування як середовища соціальної взаємодії та колективної творчості, яке в умовах сучасних суспільних викликів виконує важливу консолідаційну та психоемоційну функцію. Участь у хорових колективах сприяє згуртуванню людей, формуванню відчуття спільності та підтримці психологічної стійкості, що набуває особливої ваги в умовах підвищених соціальних і емоційних навантажень. Водночас аматорські хори виступають простором творчих пошуків і експериментів, у межах яких відбуваються оновлення виконавських підходів, виникнення нових інтерпретаційних практик і трансформація традицій вокально-хорового мистецтва.

*А. Махлун*

### **ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЧИННИК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

*A. Makhlyn*

### **EVOLUTION OF VOCAL TECHNIQUE AS A FACTOR OF INTERPRETATIVE TRANSFORMATIONS**

Осмилення еволюції вокальної техніки як історично зумовленого процесу дає підстави розглядати її не лише як систему фізіологічних навичок, а як чинник, що безпосередньо формує інтерпретаційну модель кожної епохи. Вокальна техніка визначає характер звукоутворення, регістрову стратегію, динамічну архітектоніку та артикуляційний тип, а отже — впливає на інтонаційне мислення виконавця. Саме тому зміна технічних засад співу спричиняє трансформацію способу прочитання музичного тексту.

У цьому контексті закономірним є звернення до барокової доби, де вокальна техніка формувалася в межах риторичної естетики. Тут звукоутворення орієнтувалося на декламаційну виразність і гнучкість орнаменталізації, а дихання підпорядковувалося логіці афектної диференціації. Легкий, рухливий тембр і варіативність прикрас безпосередньо визначали інтерпретаційну свободу виконавця. Отже, технічна мобільність голосу в бароко корелювала з імпровізаційною природою виконання, формуючи інтерпретацію як процес постійного варіювання.

Продовжуючи цю історичну лінію, у добу класицизму відбувається стабілізація вокальної техніки відповідно до ідеалів гармонії та пропорційності. Регістрова інтеграція стає більш рівномірною, динамічні градації — зрівноваженими, а артикуляція — підпорядкованою структурній логіці форми. Така технічна впорядкованість сприяє формуванню інтерпретації, зорієнтованої на композиційну цілісність і чіткість музичної архітектоніки. Відтак, технічна дисциплінованість голосу відповідає естетичному ідеалу класицистичної ясності.

Наступним етапом, що істотно змінює співвідношення техніки й інтерпретації, стає романтизм. Саме тут розширюється динамічний діапазон, поглиблюється темброве палітра, посилюється значення психологічного нюансування. Розвиток *bel canto* та подальша драматизація вокального стилю формують технічну модель, здатну передавати внутрішню емоційну напруженість. Таким чином, техніка стає інструментом психологізації інтонації, а інтерпретація — засобом розкриття суб'єктивного художнього змісту. Темброве насиченість і регістрова контрастність безпосередньо впливають на інтонаційне прочитання камерного репертуару.

Як логічне продовження цього процесу, ХХ століття відкриває нові технічні можливості голосу, що спричиняють ще глибші інтерпретаційні зрушення. З'являються нетрадиційні прийоми звукоутворення, експерименти з тембром, ритмічною організацією та інтонаційною свободою. Розширення технічного арсеналу змінює саме уявлення про вокальність: голос може функціонувати як сонористичний інструмент або носій експериментальної звукової семантики. У результаті технічна інновація стає основою нової інтерпретаційної парадигми, де виконавець виступає активним співтворцем художнього простору.

Водночас у сучасній практиці спостерігається повернення до історично інформованих моделей виконання, що знову підкреслює взаємозв'язок техніки та інтерпретації. Реконструкція барокових або класичних принципів звукоутворення змінює тембровий результат і переосмислює художню концепцію твору. Таким чином, історична рефлексія над технікою стає засобом корекції інтерпретаційних стратегій, що свідчить про циклічний характер еволюції вокального мистецтва.

Отже, простежуючи розвиток вокальної техніки від бароко до сучасності, можна стверджувати, що кожна зміна дихально-резонансної організації, реєстрової інтеграції та артикуляційної моделі неминуче трансформує інтерпретаційний простір. Вокальна техніка постає не лише як інструмент реалізації музичного тексту, а як історично детермінована форма художнього мислення, що визначає спосіб інтонаційного прочитання, семантичного наповнення та стилістичної інтерпретації твору.

*А. Фурсал*

**ВИКОНАВСЬКІ ТА ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ПАРТІЙ МЕЦО-СОПРАНО В ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ  
(НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ АЗУЧЕНІ, АМНЕРІС ТА ЕБОЛІ)**

*А. Fursal*

**PERFORMANCE AND VOCAL-TECHNICAL FEATURES  
OF THE MEZZO-SOPRANO PARTS IN THE DRAMATURGY OF THE OPERAS  
BY GIUSEPPE VERDI (USING THE IMAGES OF AZUCHENA, AMNERIS AND EBOLI)**

Оперна творчість Джузеппе Верді є одним із визначальних явищ європейського музичного театру ХІХ ст. і водночас формує важливі засади сучасної вокально-виконавської традиції. У вердівській оперній драматургії вокальна партія функціонує не лише як мелодичний носій тексту, а як ключовий засіб формування сценічного образу. Через інтонаційну пластику мелодії, темброву наповненість звуку та динамічну архітектуру фрази композитор розкриває психологічний стан персонажа. Саме тому у творчості Дж. Верді вокальна техніка набуває не лише суто акустичного, але й драматургічного значення.

Особливе місце в цій системі займають партії мецо-сопрано. Джузеппе Верді значно розширює функціональні можливості цього голосового типу, використовуючи його темброву глибину та гнучкість для створення складних психологічних образів. Для виконавиці такі партії передбачають високий рівень технічної підготовки, зокрема стабільну дихальну опору, рівномірну координацію різних реєстрів голосу, контроль переходів між ними, а також уміння формувати тембровий баланс звучання, у якому поєднуються світлі й темні резонансні відтінки.

Важливою складовою є також техніка округлення звуку у верхньому регістрі, що забезпечує стабільність і повноту тембру.

У цьому контексті особливо показовими є партії Азучени (опера «Трубадур»), Амнеріс (опера «Аїда») та принцеси Еболи (опера «Дон Карлос»). Кожна з цих ролей репрезентує окрему модель вокально-виконавського амплуа мецо-сопрано і водночас демонструє різні підходи композитора до поєднання вокальної техніки з драматичною характеристикою персонажа.

Образ Азучени належить до найбільш драматично напружених партій вердівського репертуару. Вокальна лінія ролі відзначається значною рухливістю теситури та широким діапазоном, що вимагає від співачки добре розвиненого нижнього регістру й стабільного переходу між регістровими зонами голосу. Мелодична структура партії часто ґрунтується на контрастному чергуванні грудного і змішаного звучання, що потребує чіткої резонаторної координації та гнучкої регістрової інтеграції. У сцені “*Stride la vampa*” композитор використовує повторювану ритмічну формулу, яка створює ефект внутрішнього напруження й драматичної концентрації. У виконавському аспекті важливо зберігати щільність тембру при одночасному контролі дихальної опори, оскільки саме поєднання оперного звуку з виразною декламаційною артикуляцією забезпечує переконливість образу.

На відміну від Азучени, партія Амнеріс в опері «Аїда» репрезентує інший тип вокально-драматургічної організації. Її музична характеристика базується на широкій кантиленній мелодиці, що розгортається переважно в середній теситурі голосу. Для виконавиці особливо важливою є стабільна дихальна підтримка, яка забезпечує рівномірне плавне звуковедення та дозволяє зберігати темброву насиченість голосу навіть у щільній оркестровій фактурі. У процесі інтерпретації цієї ролі необхідно підтримувати об'ємність тембру та рівновагу між світлими і темними звуковими відтінками, що створює драматично насичене звучання. Найбільш складним виконавським епізодом є сцена суду в четвертій дії, де вокальна партія поєднує елементи драматичної декламації з широкими мелодичними кульмінаціями. У цьому фрагменті важливо забезпечити плавний перехід між регістровими зонами голосу та поступове нарощування динамічного напруження без втрати тембрової однорідності.

Іншу модель вокально-технічної організації мецо-сопрано демонструє партія Еболи в опері «Дон Карлос». У цьому образі Джузеппе Верді поєднує традиції співу стилю *bel canto* з більш драматичним типом вокального письма. У пісні “*Canzone del velo*” використовується рухлива вокальна фактура з орнаментальними пасажами, що вимагає від виконавиці гнучкої координації дихання та точності інтонації. У цьому епізоді важливим є легке звуковедення, збереження рухливості голосу та контроль переходів між регістрами. Натомість у знаменитій арії “*O don fatale*” вокальна лінія набуває значно більшого драматичного масштабу. Тут особливого значення набуває техніка округлення звуку у верхньому регістрі, яка дозволяє сформувати стабільне та повноцінне звучання і підтримати темброву насиченість кульмінаційних нот. Поєднання технічної віртуозності з потужною драматичною експресією робить цю партію однією з найскладніших у репертуарі мецо-сопрано.

Порівняльний аналіз зазначених ролей дозволяє окреслити кілька типологічних моделей вокально-виконавського амплуа мецо-сопрано у творчості Джузеппе Верді. Партія Азучени репрезентує драматично-експресивний тип, у якому провідну

роль відіграють реєстрові контрасти і напружена інтонаційна декламація. Образ Амнеріс пов'язаний із драматично-кантиленним типом вокальної подачі, що ґрунтується на широкій мелодичній фразі та плавному звуковеденні. Партія Еболі демонструє віртуозно-драматичний тип, де поєднуються технічна рухливість голосу та масштабна драматична експресія.

Таким чином, інтерпретація вердівських партій мецо-сопрано передбачає складну взаємодію вокально-технічних і драматургічних компонентів. Для їх переконливого виконання необхідні стабільна дихальна опора, контроль переходів між реєстровими зонами голосу, уміння формувати збалансований тембр та володіння технікою округлення звуку у верхньому реєстрі. Аналіз партій Азучени, Амнеріс та Еболі дозволяє глибше зрозуміти специфіку вердівського вокального стилю та окреслити основні принципи сучасної виконавської інтерпретації мецо-сопранових ролей в оперному репертуарі.

*Л. Чірка*

### **ШТРИХИ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

*L. Chirka*

### **STRICHES AS A MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN CHAMBER AND VOCAL INTERPRETATION**

Камерно-вокальна музика посідає особливе місце в системі академічного виконавського мистецтва, оскільки поєднує музичну інтонацію з поетичним словом, формуючи складну художньо-комунікативну структуру. У межах цього синтезу взаємодіють музичний, мовний і драматургічний компоненти, що зумовлює специфіку виконавської інтерпретації камерно-вокальних творів. Одним із важливих засобів формування художньої виразності в такому типі музики виступають штрихи, які визначають характер звуковедення, артикуляційну організацію вокальної фрази та інтонаційну динаміку музичного матеріалу.

У музичній практиці штрихи традиційно розглядаються як засіб артикуляційної організації музичного тексту. Вони визначають спосіб поєднання звуків, характер їхнього звучання, ступінь зв'язності або розчленованості інтонаційного руху. У вокальному мистецтві значення штрихів набуває особливої ваги, оскільки їх реалізація пов'язана не лише з музичною логікою фразування, але й з фонетичною структурою словесного тексту, особливостями дихання та тембровою організацією голосу. Саме через систему штрихів композитор задає виконавцеві певну модель звукової поведінки, що безпосередньо впливає на формування художнього образу.

У камерно-вокальному репертуарі штрихи виступають важливим чинником формування музичної інтонації. Вони впливають на характер мелодичного руху, визначають тип артикуляції звукових елементів і створюють специфічну пластику вокальної фрази. Найбільш характерним для вокального мистецтва є штрих *legato*, який забезпечує безперервність інтонаційного потоку та формує кантиленний характер мелодії. Завдяки плавному поєднанню звуків *legato* сприяє розкриттю ліричної образності музичного тексту та забезпечує цілісність вокальної фрази. Натомість штрихи типу *non legato* або *staccato* створюють ефект більш чіткої артикуляції, підсилюють ритмічну організованість музичного матеріалу і можуть підкреслювати драматичні або експресивні моменти музичного розвитку.

У камерно-вокальній музиці штрихи тісно пов'язані з поетичною інтонацією тексту. Мелодична лінія вокальної партії нерідко відтворює природну ритміку мовлення, а штрихова організація підкреслює логічні та емоційні акценти поетичного слова. Артикуляційні позначення у такому випадку виконують не лише технічну функцію, але й стають важливим елементом художньої семантики музичного тексту. Через взаємодію музичної та мовної інтонації формується особлива інтонаційна пластика камерно-вокальної фрази.

Показовим прикладом ролі штрихів у камерно-вокальній інтерпретації є пісня Франца Шуберта «Гретхен за прядкою» (“Gretchen am Spinnrade”) на текст Йоганна Вольфганга Гете. У цьому творі штрихова організація музичного матеріалу безпосередньо пов'язана з драматургією поетичного тексту та психологічним станом героїні. У вокальній партії переважає плавне legato, яке формує безперервний інтонаційний потік і передає стан внутрішнього переживання героїні, зануреної у свої думки про коханого. Кантиленний характер мелодії створює відчуття емоційної зосередженості та психологічного напруження. Водночас у кульмінаційних епізодах з'являються коротші артикуляційні структури, які наближаються до non legato. Таке інтонаційне членування підкреслює емоційні акценти поетичного тексту і відображає внутрішні хвилювання героїні. Завдяки зміні штрихового характеру музична мова твору набуває більшої експресивності, що посилює драматичний ефект композиції.

Не менш важливу роль у формуванні художнього образу відіграє штрихова організація фортепіанного супроводу. Безперервні фігурації правої руки виконуються у плавному legato і імітують рух прядки, яка згадується в тексті пісні. Цей моторний рух створює відчуття постійного коливання, що символізує внутрішній психологічний стан героїні. Ритмічний пульс у басовій партії формує стійку опору музичної тканини, підсилюючи драматургічне напруження музичного розвитку. Таким чином, штрихова організація інструментальної партії створює акустичний образ, що безпосередньо пов'язаний із поетичним змістом твору.

У виконавській практиці одним із ключових завдань стає досягнення узгодженості штрихової організації вокальної та інструментальної партій. Збереження кантиленності вокальної лінії в поєднанні з чіткою дикцією дозволяє передати зміст поетичного тексту і водночас підтримати цілісність музичної фрази. Надмірне розчленування мелодії може порушити інтонаційну логіку твору, тоді як надмірна згладженість артикуляції здатна знизити виразність словесного компоненту.

Отже, штрихи в камерно-вокальній музиці виступають важливим засобом музичної виразності, що визначає характер звуковедення, артикуляційну структуру фрази та інтонаційну організацію музичного матеріалу. Вони виконують не лише технічну функцію, але й відіграють значну роль у формуванні художнього змісту твору. Саме через інтерпретацію штрихів виконавець здатний передати інтонаційні нюанси музичного тексту, підкреслити взаємодію музики і слова та створити цілісну виконавську концепцію камерно-вокального твору.

*С. Бичков*

**ФОНЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКОУТВОРЕННЯ  
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ:  
ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ “AVE MARIA” Ф. ШУБЕРТА**

*S. Bychkov*

**PHONETIC ASPECTS OF VOCAL SOUND PRODUCTION  
IN CHAMBER AND VOCAL MUSIC:  
PERFORMANCE ANALYSIS OF “AVE MARIA” BY F. SCHUBERT**

Камерно-вокальна музика посідає особливе місце в системі академічного виконавського мистецтва, оскільки в ній відбувається тісна взаємодія музичної інтонації та словесного тексту. На відміну від оперного жанру, де домінує сценічно-драматична експресія, камерний вокальний твір орієнтований на інтонаційну зосередженість, стилістичну стриманість та особливу увагу до нюансів дикції. У такому контексті важливу роль відіграють фонетичні параметри вокального звукоутворення, які визначають характер артикуляції, темброву конфігурацію голосу й інтонаційну організацію музичної фрази.

Проблема взаємодії мовної фонетики та вокальної техніки набуває особливої актуальності у виконанні творів на латинські тексти, що мають власну орфоепічну систему та специфічну артикуляційну структуру. Латинська мова характеризується відносно стабільною вокалізованою системою, де домінують відкриті голосні звуки, що створюють сприятливі акустичні умови для формування резонансного вокального звучання. Саме тому латинські літургійні тексти упродовж століть активно використовувалися у вокальній музиці, оскільки їх фонетична структура органічно поєднується з принципами кантиленного співу.

Показовим прикладом такої взаємодії є твір Франца Шуберта “Ave Maria”, який належить до камерно-вокального репертуару та характеризується особливою духовною зосередженістю музичного образу. Мелодична лінія твору вирізняється плавністю інтонаційного руху, домінуванням *legato* та широкою кантиленною фразою. У такій музичній фактурі основним носієм тембрової однорідності стають голосні звуки, які виконують функцію акустичних центрів вокального звучання.

У тексті молитви “Ave Maria” особливо часто зустрічаються голосні [a], [e] та [i], що мають сприятливі резонансні характеристики. Вони формують відкриту артикуляційну позицію та забезпечують стабільність вокальної опори. Зокрема, голосний [a] у словах Ave та Maria створює природну акустичну основу для формування повноцінного тембрового звучання, тоді як голосний [e] сприяє чіткості інтонації та ясності дикції. У виконавській практиці ці голосні виступають своєрідними «резонансними вузлами» кантилени, навколо яких організується темброва рівновага всієї вокальної фрази.

Водночас приголосні латинського тексту виконують важливу структурну функцію, формуючи артикуляційні імпульси, що членують музичну фразу. Особливе значення мають сонорні приголосні [m] та [n], які, завдяки своїй резонансній природі, легко інтегруються у вокальний звук і сприяють збереженню кантиленності мелодичної лінії. Натомість тверді приголосні, зокрема [t] та [d], потребують більш делікатної артикуляції, щоб уникнути порушення плавності вокального *legato*.

Виконавська інтерпретація твору також передбачає тонке узгодження фонетичної дикції з музичною фразою. Надмірна артикуляційна активність може

призвести до розчленування мелодичної лінії та втрати кантиленності, тоді як надмірне згладжування дикції здатне знизити семантичну виразність тексту. У зв'язку з цим важливо досягти оптимального балансу між мовною чіткістю й музичною плавністю, що дозволяє зберегти єдність словесного та інтонаційного рівнів твору.

Особливу роль у формуванні художнього образу відіграє також взаємодія вокальної партії з фортепіанним супроводом. Акомпанемент у творі має кантиленно-гармонічний характер і створює акустичне середовище, у якому вокальна мелодія розгортається як основний носій духовного змісту. Гармонічна м'якість супроводу підсилює медитативний характер музики та сприяє зосередженому, внутрішньо зрівноваженому типу звуковедення.

Таким чином, виконавський аналіз твору "Ave Maria" Ф. Шуберта демонструє, що фонетична структура латинського тексту відіграє важливу роль у формуванні вокального звукоутворення. Взаємодія артикуляційних, акустичних та музично-інтонаційних факторів визначає характер кантилени, темброву однорідність голосу та художню виразність інтерпретації. У цьому контексті фонетика постає не лише як складова дикції, а як важливий технологічний механізм організації вокального звучання у камерно-вокальному репертуарі.

*К. Малецька*

#### **ВРАХУВАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТЕМПЕРАМЕНТУ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ**

*К. Maletska*

#### **CONSIDERATION OF ART SCHOOL STUDENTS' TEMPERAMENT CHARACTERISTICS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING**

Індивідуальні заняття з вокалу з учнями мистецької школи є складним психологічним процесом, який спрямований не тільки на формування вокально-виконавських навичок та музично-слухових уявлень, а й на мотивацію щодо осягнення художньо-образного змісту музичного твору через активізацію емоційно-інтелектуальної сфери в процесі виконавського втілення художнього образу музичного твору у контексті психофізіологічних особливостей учня.

Темперамент учня як провідна характеристика психофізіологічної сфери особистості у вокальному виконавстві грає ключову роль, адже визначає динаміку психічних процесів, таких як емоційність, швидкість реакції, темп освоєння музичного матеріалу, інтенсивність виразового розкриття художнього образу твору, що безпосередньо впливає на характер вокально-виконавської діяльності учня, як у процесі співтворчої роботи з викладачем в умовах класних занять, так і під час сценічних виступів.

Визначення типу темпераменту, особливостей його прояву допомагає визначити добір ефективних виконавських прийомів і методів, ефективних саме для кожного учня, що забезпечує комплексний та ефективний метод роботи з конкретним учнем, що важливо, зокрема при осягненні і виконавському втіленні художнього образу твору. Означені дії зумовлюють вибудову оптимальної індивідуальної траєкторії вокального розвитку учня з урахуванням особливостей його темпераменту як підґрунтя вибору художньо-образної змістовності музичного репертуару, що є найбільш відповідним для творчого самовираження учня.

Крім того, такі аналітично-рефлексивні дії допоможуть відслідкувати проблемні моменти у виконанні та виявити вокально-технічні труднощі кожного учня під час концертного виступу, що зумовить винайдення методів подолання недоліків у процесі коригувальної роботи у класі. Висловлене суттєво впливає і на добір вокального репертуару кожному учневі в контексті спрямування особливостей прояву темпераменту на досягнення балансу між емоційно-образною змістовністю твору і художньою переконливістю його емоційного вокального втілення.

Так, учням з темпераментом сангвініків, через їх відкритість та розкутість під час виконання вокальних творів, доцільно обирати, переважно, твори позитивного характеру та «емоційно піднесені», адже саме в цій образній сфері вони почувають себе більш зручно та впевнено. Саме добір таких творів допомагає і учню, і викладачеві досягти виразності в передачі художнього образу, але не менш важливо, щоб учень-сангвінік вмів також «розкрити» себе і у ліричних творах.

Важливим компонентом уроку з початкового вивчення нового твору є невелика вступна художньо-образна емоційно позитивно налаштована бесіда як психологічна установка на опанування нової вокальної композиції. Означені дії допоможуть зрозуміти викладачу настрої учня, викликати позитивну мотивацію, емоційно налаштувати його на вокальне опрацювання нового твору, а учню допоможуть бути більш розкутим у навчанні.

Під час розучування кантиленних творів, забезпечення психологічної стійкості, впевненості учня під час уроку, важливими є коригуючі вправи на *legato* задля досягнення звуко-інтонаційної рівності вокального виконання. У розспівки доцільним є включення мотивів із творів, які вивчаються зі складними технічними формулами, з метою виконавсько переконливого відпрацювання, адже кропітку роботу над технічними елементами творів учні-сангвініки розцінюють як щось одноманітне, нецікаве. Сама розспівка має акцентуватися на м'якій подачі звуку, без форсування й зайвої різкості, зменшенні гучності та співі в динаміці *mezzo-piano* з чіткими зупинками та повторами для усвідомлення відчуття емоційного змісту образу. Важливо стримувати імпульсивність і надмірну силу звуку. При роботі над творами доцільно звертати увагу на баланс темпу та динаміки, його будування за участі та розуміння учня; відпрацювати такі завдання можна через бесіди і навідні питання.

Учню за темпераментом холерика, як і сангвініку, важливим є відношення викладача до його особистої думки, власних художньо-образних уявлень, асоціацій, адже такі учні прагнуть до лідерства. Учням-холерикам легше «даються» вокальні твори яскравого, емоційно насиченого характеру, які дозволяють активно проявляти власну енергію та внутрішній імпульс. Тому доцільно починати творчий пошук саме з таких творів, поступово переходячи на контрастні характери, та вміння передавати різноманітні художні образи.

Не менш складною є робота з учнями-флегматиками й меланхоліками, яка має включати в себе як емоційну стриманість та й поступове долучення учнів у навчально-вокальну роботу. Вступна бесіда не має вміщувати багато запитань, що може стати передумовою прояву тривоги та занепокоєння. Важливими є і темп мовлення викладача, манера жестикуляції, які мають бути у повільному темпі, спокійному за характером, стриманому тоні голосу, з чітким, але не занадто вимогливим формуванням завдань, так як флегматику і меланхоліку потрібен час для позитивного емоційно-психологічного налаштування. Будь-які вправи мають

бути з поступовим нарощуванням активності, з чіткою артикуляцією у помірному темпі.

Учні-флегматики та меланхоліки більш здатні фокусуватися на окремих деталях, саме тому працювати з ними над технічною складовою твору легше, натомість важче дається емоційно-образна складова музичного твору. При опрацюванні художнього бачення, уявлення твору, меланхолікам та флегматикам необхідний чіткий та детальний аналіз літературного й музичного тексту вокального твору, акцентуючи увагу на динамічній драматургії.

У роботі з учнем-меланхоліком потрібно звернутися до особистих, близьких до образного змісту твору власних емоційних переживань, але без примусу. Виокремлені моменти, доцільно потім показати у музиці, звертаючи увагу не тільки на мелодію, а й на акомпанемент, поступово підводячи до визначення й обґрунтування загального емоційного настрою твору. Викладачеві доцільно продемонструвати певне місце у творі, обґрунтовуючи характер образу своїми відчуттями, емоціями, думками з обговоренням характеру прояву власних почуттів учня.

Враховуючи вище викладені характеристики особливостей прояву певного типу темпераменту у контексті добору відповідних за художньо-образним змістом вокальних творів, викладачу доцільно пам'ятати, що чистого темпераменту в одній людині не існує, тому добір методів вокального навчання з кожним учнем має бути індивідуальним через експерименти та виконавсько-методичні пошуки.

Проблема опрацювання та художньо переконливого виконавського втілення емоційно-образної змістовності твору, художнього задуму композитора у власній виконавській інтерпретації учня є дуже актуальною. Означене потребує добір вокальних творів, близьких за емоційно-образним змістом, дослідження, винайдення й адаптації вокально-методичних прийомів і методів до кожного учня, враховуючи індивідуальні особливості мотиваційно-ціннісної, емоційно-інтелектуальної, художньо-комунікативної, психофізіологічної сфери учня, зокрема з урахуванням певного типу його темпераменту.

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:  
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

*О. Уманець*

**САКРАЛЬНІ СПРЯМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ ПОРУБІЖЖЯ ХХ–ХХІ СТ.**

*О. Umanets*

**SACRED DIRECTIONS OF UKRAINIAN OPERA AT THE TURN  
OF THE XX<sup>TH</sup> — XXI<sup>ST</sup> CENTURIES**

Інтенсивна трансформація жанрової моделі опери порубіжжя ХХ–ХХІ ст. детермінована специфікою процесів світового й національного культуротворення та тенденціями глобального й тотального переформатування музичного мислення, мовлення, системи засобів виразності, сонорних параметрів музичної картини світу. Резонуючи зі спрямованістю як на утвердження загальнолюдських, демократичних цінностей, всеохопне відродження настанов ментального світу нації, власної культурної ідентичності, так і на формування новаційного жанрового та

стильового «ландшафту» музичного мистецтва, українська опера постає в ризомній множинності концептуальних, тематичних та виразових версій жанрової моделі. У їх панорамах унаочнюється сакральний модус, суголосний сучасним аксіологічним пошукам національної спільноти та потужному відродженню релігійних настанов.

Апелюючи до національної системи цінностей, сакральне спрямування української опери резонує не тільки з інтенсифікацією ідентифікаційних процесів. З одного боку, у світлі всеохопного осягнення та відродження значущості духовного досвіду нації, сакральний модус сучасної української опери резонує з масштабною спадщиною шкільного театру барокової доби, у якій релігійна тематика мала атрибутивний характер. З іншого боку, сучасне переміщення жанрової моделі опери з атрибутивної світської царини академічної традиції в сакральну закарбовує іманентну для простору метакультури межі тисячоліть тенденцію осягнення культури як діяхронно-синхронної цілісності.

У просторі музичного мистецтва, зокрема опери, це позначається на нівелюванні кордонів академічної, естрадної та фольклорної традицій, дифузії стилів, систем виразності, в орієнтації на «зовнішню» детерміновану трансформацію, пов'язану з уведенням в оперний контекст маркерів кантати, ораторії, вокального циклу. Виняткової інтенсивності та суб'єктивізації набуває і процес «внутрішньої» модифікації, що має проявом активну апробацію камерного потенціалу жанрової моделі, а також усталення таких її варіантів, як камерна опера, моноопера, мініопера, мінімоноопера, опера-сцена, які набувають певної самостійності.

У виразним виявленням цих процесів стає тяжіння до метажанру та метастилію, загалом показові для сучасної художньої практики. У таких мета-спрямуваннях жанрова номінація втрачає статус детермінанта змістово-виразових параметрів твору та перетворюється на імпульс загального спрямування виконавської рефлексії та перцептуальних орієнтирів.

Сакральний модус української опери, «вбудовуючись» у такі мейнстрими та загальну ризомну жанрову «ауру» сучасного музичного мистецтва, позначений граничною індивідуалізацією інтерпретації жанрової моделі на концептуальному та мовно-виразовому рівнях. Це демонструють славетні хорові а capell'ні опери «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Л. Дичко, марковані значущістю рис ораторії, симфонії, сюїти тощо, а також інтонаційного тезаурусу, пов'язаного з фольклорною традицією.

У світоглядні, естетичні та стильові параметри нововіденської школи та водночас барокової епохи проєкціують жанрову модель опери О. Козаренко. У камерній опері «Час покаяння» це знаходить вираження на всіх рівнях організації музичного твору: в опорі на естетичні конструкти барокового світу — драматичність, граничний емоційний тонус, алегоричність (що відбивають узагальнені «номінації» персонажів — Вона, Совість, Ангел, Спокуса), у композиційно-структурній специфіці твору, номерна структура якого «відсилає» до сютності та типового для барокового мислення конфліктного зіставлення емоційних, образних площин; у задіянні риторичних фігур у їх семантичній увиразненості, а також маркерів канту та псалму, як знаків жанрового ландшафту бароко.

«Мойсей» (2001) М. Скорика, на композиційно-структурному рівні апелюючи до традиційних настанов жанрової моделі опери, формує її новаційні концептуальні інтенції. Пов'язані з актуалізацією притчі як концентрованого художнього вираження символічного, дидактичного начала, такі інтенції стають основою

зв'язку часів і просторів культури та зумовлюють глибинний резонанс позачасових проблем духовного буття та сучасних аксіологічних пошуків особистості та соціуму. У такому нерозривному зв'язку постають барокова епоха та сучасність, позначені актуалізацією збереження ідентичності на рівні особистості та соціуму. Апеляції до знаків епохи бароко — традицій шкільного театру, відбитих у наявності постаті Читця, інтермедій, у драматургічній вагомості хору, а також до її семантичних конструктів — численних риторичних фігур, семантики тональностей та інструментальних тембрів стають знаком утвердження перманентності та всеохопності духовних пошуків та водночас основою дифузійної трансформації жанрової моделі опери — її синтезу з рисами ораторії, містерії тощо.

Сакральний модус оперної творчості О. Щетинського складають опера-апокриф «Іуда і Магдаліна» та опера «Благовіщення». У жанрово трансформаційних вимірах інтерпретуючи модель опери, О. Щетинський у «Благовіщенні» звертається до її максимально граничної концентрації у «форматі» камерної моноопери, інтерпретованої як сценічні діалоги без акомпанементу.

Жанровий експерименталізм у творі сполучено і зі своєрідним осягненням вербальної основи, якою є 1 глава Євангелія від Луки. Прозовий вербальний шар твору та водночас домінантне значення статички, специфічної драматургії «внутрішньої дії» детермінують кардинальне переосмислення специфіки оперного мелосу. При збереженні рис академічної вокальної традиції мовний тезаурус «Благовіщення» характеризується й значущістю авангардних рис, що концентрують досвід вокального мистецтва Новітнього часу. Водночас із рівноправністю дисонансу та консонансу, атональності та модальності, алеаторикою та сонорикою в мовних вимірах твору це слугує проєкції подій сакральної історії в сучасність.

Експерименталізм інтерпретації жанрової моделі опери в «Благовіщенні» О. Щетинського відзеркалюється в специфічному інтерпретуванні її моно-версії. Сутнісні концептуальні нюанси еманує інструментальний шар твору, у якому постають «імпліцитні», проте драматургічно вагомі персонажі. Так, фортепіано інтерпретовано як самостійне, інструментальне втілення образу Архангела Гавриїла, челеста та різнобарвний комплекс перкусії — як символ Неба. Специфічність місії інструментальних «персонажів» зумовлює певне переформатування жанрової моделі опери, за якої піддається певній ревізії її вокальна домінанта та набуває продовження її симфонізуючий модус, розвинений в оперному мистецтві з XIX ст. Тенденція симфонізації жанрової моделі опери в річищі її сакральних версій у «Благовіщенні» О. Щетинського поєднується з алюзійним відтворенням рис вокального циклу. Їх виявленням є номерна структура твору, концептуальна самостійність його 6 номерів, що закріплена в їх програмних номінуваннях. Синтез симфонізації та вокального циклу стає основою специфічної драматургічної логіки, яка при пріоритетності статички демонструє балансування між «етапною дискретністю» та перманентною безперервністю розгортання музичного процесу.

Лінію камерної та моно-модифікації сакрального модусу жанрової моделі опери продовжує твір «Марія Магдалена» Євгенії Марчук, у якому водночас відзеркалюється тяжіння до апробації виразового, змістового потенціалу інструментального театру, семантики тембрів, перформативності, візуального, хореографічного, пластичного компонентів тощо.

Апелюючи до перманентно значущих загальнолюдських духовних цінностей, глибинних ментальних настанов національного світобачення та особистісної

рефлексії Людини в пошуках духовних опор у мінливому світі сьогодення, сакральний модус національної опери в нерозривній єдності царин музичного мистецтва, суб'єктивного та колективного начал торує новаційні шляхи розвитку опери, що забезпечують її іманентну актуальність у вимірах культури поч. ХХІ ст.

*3. Ластовецька-Соланська*

### **АКТУАЛЬНІ ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ В МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

*Z. Lastovetska-Solanska*

### **CURRENT PEDAGOGICAL PRINCIPLES IN MUSICAL INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION**

Педагогічні принципи відіграють важливу роль під час реалізації освітнього процесу в музичних закладах вищої освіти (далі — ЗВО). Музична педагогіка вміщує комплекс як теоретичних, методично-дидактичних досліджень, так і практичні прийоми реалізації освітньо-професійних програм, відповідно до освітніх реформ і запитів сьогодення, гнучко реагуючи на суспільні, духовні та соціокультурні зміни.

Присутність дидактичної складової виразно простежується в процесі:

- індивідуальних, лекційних, семінарських і практичних занять;
- під час читання курсів з методики викладання спеціальних дисциплін;
- у процесі проведення педагогічної практики з учнями школи педпрактики для бакалаврів та молодшими курсами музичних академій для магістрів.

На сучасному етапі в музичних ЗВО педагогічна складова включає наступні аспекти:

- *методичний*, який необхідний для вироблення в студентів цілеспрямованого, систематичного та індивідуального підходу до навчання, навичок планомірної організації навчального процесу;
- *інноваційний*, який означає креативний підхід до навчання та здобуття знань, застосування новітніх педагогічних та інформаційних технологій;
- *міждисциплінарний*, який передбачає вивчення специфіки музичного процесу, композиторської творчості та виконавства в широкому соціокультурному контексті, з акцентом на філософії, культурології, історії, соціології, психології, антропології та ін.;
- *інклюзивний*, який забезпечує можливість отримання музичної освіти індивідам з особливими потребами, створення у всіх сенсах безбар'єрного середовища, зокрема й освітнього;
- *збереження та передача традицій*, як педагогічних, так і духовних. Він сприяє виробленню у вихованців нерозривної єдності понять «нація» — «музикант», сприяючи кращому розумінню ролі національної ідентифікації мистців та їх авторського стилю, виявленню етнічної та національної специфіки виконуваних творів;

Наявність значної кількості компонентів обумовлює інтегративну природу царини музичної педагогіки, якій притаманне широке застосування міждисциплінарних підходів у процесі засвоєння та реалізації освітніх програм.

Отже, у процесі дослідження педагогічного аспекту в музичних ЗВО в сьогоденні став очевидним факт об'ємності та багатовекторності цього питання, адже в різні часові відтинки кожна національна культура потребувала збереження

та збагачення наявних традицій музичної педагогіки, а також їх примноження новими відкриттями та практичними досягненнями. Тому оновлення підходів до реалізації освітніх програм у музичних ЗВО залишається актуальною проблемою.

*Т. Кметюк*

## **НОВІ ФОРМАТИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Т. Kmetiuk*

### **NEW FORMATS OF CONCERT ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF THE DIGITALIZATION OF MUSIC CULTURE IN THE 21<sup>st</sup> CENTURY**

ХХІ століття характеризується стрімким розвитком цифрових технологій, які докорінно змінюють способи створення, поширення та сприйняття мистецтва. Музична культура не є винятком. Трансформаційні процеси особливо посилилися в період пандемії COVID-19, коли традиційна концертна діяльність зазнала обмежень, що стимулювало активний перехід у цифровий формат. Для України цифровізація музичної сфери набула додаткового значення в умовах війни, коли онлайн-простір став важливим каналом культурної комунікації, підтримки міжнародної солідарності та популяризації національного мистецтва.

Метою наукової розвідки є: дослідити особливості цифровізації музичної культури та визначити нові формати концертної діяльності у ХХІ ст.

**Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному аналізі трансформації концертної діяльності під впливом цифровізації музичної культури з урахуванням сучасного українського контексту. У роботі вперше акцентовано увагу на поєднанні технологічного, виконавського та соціокультурного аспектів функціонування нових концертних форматів у ХХІ ст. Основні положення та висновки сформульовані автором самостійно й відображають його наукову позицію щодо ролі цифрових технологій у розвитку сучасного музичного мистецтва.

Цифровізація музичної культури передбачає впровадження цифрових технологій у процеси створення, запису, трансляції та сприйняття музики. Вона змінює не лише технічні аспекти діяльності, а й естетичні та комунікативні моделі взаємодії між виконавцем і слухачем. Сучасний концерт дедалі частіше виходить за межі фізичного простору сцени, трансформуючись у мультимедійний продукт із використанням відеоінсталяцій, світлових ефектів, інтерактивних технологій. Однією з найпоширеніших форм музичної репрезентації став онлайн-концерт. Платформи на кшталт YouTube, Facebook та Instagram дозволяють транслювати виступи в режимі реального часу, залучаючи глобальну аудиторію. Такий формат розширює географію слухачів і робить мистецтво більш доступним. Водночас він змінює природу сприйняття концерту, адже втрачається безпосередня акустична й емоційна взаємодія з аудиторією.

Поширення музики через цифрові платформи, зокрема Spotify та Apple Music, формує нову модель концертної популярності. Виконавці отримують можливість презентувати свою творчість міжнародній аудиторії без фізичної присутності. Стрімінгові платформи впливають на формування репертуару, тривалість композицій та стратегії просування музичного продукту.

У XXI ст. активно розвиваються гібридні формати, що поєднують офлайн-виступ з онлайн-трансляцією. Такі проекти забезпечують одночасну присутність аудиторії в концертному залі та в цифровому просторі. Крім того, поширюються віртуальні концерти з використанням технологій доповненої та віртуальної реальності, що створюють нові форми естетичного досвіду.

Майбутнє концертної діяльності полягає в поєднанні традиційних і цифрових форматів. Очікується подальший розвиток інтерактивних технологій, персоналізованих онлайн-подій, а також міжнародних цифрових колаборацій. Для українських виконавців цифровий простір стає важливим інструментом культурної дипломатії, популяризації національної музики та інтеграції у світовий мистецький контекст.

Підбиваючи підсумки, слід констатувати, що цифровізація музичної культури у XXI ст. зумовила суттєву трансформацію концертної діяльності. Онлайн-концерти, стримінгові сервіси та гібридні формати стали невіддільною частиною сучасного музичного життя. Попри певні виклики, цифрові технології відкривають нові перспективи для творчої самореалізації, розширення аудиторії та розвитку міжкультурної комунікації. У сучасних умовах поєднання традиційної сцени і цифрового простору визначає подальший розвиток музичного мистецтва.

*Н. Ашихміна*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

*N. Ashykhmina*

### **KEY FEATURES OF PERFORMANCE TRAINING OF HIGHER ART EDUCATION STUDENTS IN A DISTANCE LEARNING ENVIRONMENT**

В умовах поширення дистанційних форматів мистецької освіти особливої актуальності набуває осмислення специфіки виконавської підготовки здобувачів вищої мистецької освіти. Перехід до онлайн-взаємодії змінює традиційні педагогічні механізми навчання гри на музичних інструментах, що вимагає переосмислення способів слухового контролю, демонстрації виконавських прийомів, корекції техніко-рухових і звукових параметрів, підтримки мотивації та організації ансамблевої взаємодії. У цьому контексті важливим є систематизування різних форматів дистанційної роботи — синхронних, асинхронних і змішаних — та визначення їхніх дидактичних можливостей у процесі формування виконавських умінь.

Не менш значущим постає питання розроблення ефективних підходів до формувального оцінювання результатів навчання, узгоджених із компетентнісною логікою сучасної вищої мистецької освіти. Водночас дистанційне навчання актуалізує необхідність врахування низки ризиків, пов'язаних із технологічними обмеженнями, техностресом, можливим перевантаженням здобувачів, послабленням тілесно-рухового компоненту виконавської діяльності та проявами цифрового розриву. Усвідомлення цих чинників сприяє пошуку педагогічно доцільних моделей організації виконавської підготовки в цифровому освітньому середовищі.

Поширення дистанційних форматів змінює усталені механізми педагогічної взаємодії. У системі змішаного навчання особливого значення набуває темпоральна організація освітнього процесу, що передбачає виважене поєднання онлайн- та аудиторних компонентів і створення інтервалів для індивідуальної практики, осмислення та подальшої корекції результатів навчання. Водночас цифрова взаємодія розширює можливості музичної колаборації, змінюючи традиційні уявлення про ансамбль, аудиторію та простір музикування. Такі формати здатні стимулювати творчі процеси й міжкультурну комунікацію, однак потребують цілеспрямованої педагогічної фасилітації.

Дистанційне середовище впливає також на характер слухового контролю. Опосередкованість звуку через цифрові платформи (компресія сигналу, автоматичні фільтри, різні параметри відтворення) обмежує можливості точного сприйняття тембрових нюансів. Унаслідок цього педагогічний фокус нерідко зміщується на структурні параметри виконання — ритмічну точність, темпову стабільність, артикуляційну виразність і логіку фразування. Робота над якістю звуку при цьому не зникає, однак змінюється послідовність і засоби її реалізації.

Змінюється й характер педагогічної демонстрації. Окрім безпосереднього виконання, значущими стають мультимодальні засоби пояснення: короткі відеофрагменти з різними ракурсами виконавського апарату, графічні позначення в нотному тексті, аудіо- або відеокоментарі із часовими маркерами. Практика синхронного онлайн-навчання доводить свою ефективність за умови методичної адаптації та продуманої комунікації між викладачем і студентом. Водночас поширюється асинхронний формат взаємодії, коли студент надсилає запис виконання, а викладач повертає структурований коментар із рекомендаціями щодо подальшої роботи. Подібна практика підсилює рефлексивність навчання та формує своєрідний «слід навчання», що дозволяє простежувати динаміку виконавського розвитку.

У дистанційному навчанні помітно зростає роль автономії студента. Він стає співвідповідальним за якість фіксації результату (аудіо- або відеозапис), організацію індивідуальної практики та здійснення самооцінювання. Такий зсув відповідає логіці змішаного навчання, у межах якої студент поступово переходить від позиції виконавця педагогічних інструкцій до активного суб'єкта освітнього процесу.

Суттєвим технічним викликом дистанційного музикування є затримка сигналу (latency), що, зокрема, ускладнює синхронну ансамблеву взаємодію. У зв'язку із цим у практиці мистецької освіти дедалі частіше застосовуються моделі асинхронної ансамблевості, що передбачають обмін записами партій, використання метронома або пілотної доріжки та подальше колективне обговорення інтерпретації. Досвід цифрово опосередкованих колаборацій засвідчує, що подібні формати здатні розширювати уявлення про ансамблеву взаємодію й водночас підсилювати творчу автономію студентів.

У контексті компетентнісного підходу важливим стає переосмислення системи оцінювання результатів виконавської підготовки. Доцільним є розмежування трьох взаємопов'язаних рівнів показників: техніко-координаційного (ритмічна точність, темпова стабільність, узгодженість виконавських дій), художньо-інтерпретаційного (фразування, стильова відповідність, образна виразність) та процесуально-рефлексивного, що відображає динаміку навчання — регулярність практики, здатність до самоаналізу та ефективність роботи над помилками. Інструментом

інтеграції цих показників може виступати цифрове портфоліо, яке фіксує послідовність записів, коментарів і проміжних результатів та дозволяє простежити індивідуальну траєкторію професійного розвитку студента.

Водночас дистанційне навчання актуалізує низку ризиків, серед яких технострес, підвищене навчальне навантаження та нерівність доступу до цифрових ресурсів. Дослідження у сфері мистецької освіти підкреслюють необхідність інституційної підтримки здобувачів у подоланні професійного перевантаження й формуванні ефективних копінг-стратегій. Важливими умовами зменшення таких ризиків є стандартизація мінімальних технічних вимог, підготовка викладачів до онлайн-дизайну навчання та впровадження гібридних освітніх моделей із періодичними очними інтенсивами.

Отже, новизною дослідження можна вважати концептуалізацію моделі «виконавського циклу дистанційного заняття», що передбачає послідовність етапів: постановку мети, виконання мікрозавдань, запис виконання, самокоментар студента, структурований зворотний зв'язок викладача, корекційне перезаписування та фіксацію результатів у цифровому портфоліо. Такий підхід дозволяє забезпечити керувану динаміку формування виконавських компетентностей у дистанційному середовищі, інтегруючи синхронні та асинхронні режими навчання. Важливим результатом також є обґрунтування тришарової системи оцінювання (техніко-координаційний, художньо-інтерпретаційний і процесуально-рефлексивний рівні) та моделі ансамблевої підготовки, що поєднує асинхронну роботу над партіями із синхронним інтерпретаційним обговоренням.

Отже, дистанційне навчання у виконавській підготовці не є простим перенесенням традиційного уроку в онлайн-середовище, а передбачає переосмислення механізмів слухового контролю, демонстрації, педагогічної корекції та ансамблевої взаємодії. Найбільш продуктивно виявляється змішана модель організації навчання, у межах якої синхронні заняття поєднуються з асинхронними циклами «завдання — запис — аналіз — корекція», а динаміка професійного розвитку фіксується через цифрове портфоліо. Ефективність такої моделі значною мірою залежить від інституційної підтримки, технічної інфраструктури та методичної підготовки викладачів до роботи в цифровому освітньому середовищі.

*I. Коновалова*

### **МУЗИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У ПРОСТОРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ПОСТСУЧАСНОСТІ**

*I. Konovalova*

### **MUSICAL AND CULTURAL DISCOURSE IN THE SPHERE OF POST-CONTEMPORARY ART EDUCATION**

У строкатому художньо-інформаційному континуумі постсучасності, сповненому множинності аксіологічних орієнтацій та ідентифікаційних моделей, помітно зростає інтерес до технологій мислення, а також широкого охоплення явищ й осягнення глибинного сенсу мистецьких, зокрема музичних, феноменів у культурному контексті.

Суголосною є тенденція в музично-освітньому просторі щодо пошуку комплексного міждисциплінарного дискурсу, що передбачає подолання розмежованості компонент музикознавчого (історико-теоретичного) циклу, та їх реконструювання

в цілісну систему накопичених знань як основи осягнення естетичних законів музичного культуротворення. У цьому сенсі набуває значення звернення до апорій філософії і соціології музики, а також музичної культурології, що стверджується в якості парадигми музикознавчих досліджень та набуває методологічного статусу.

Доцільність системного апелювання до музично-культурологічної проблематики в навчальному процесі та уведення до науково-освітніх програм спеціальності «Музичне мистецтво» дисципліни «Музична культурологія» детермінована скерованістю на вивчення музичної культури як об'єкту культурологічної аналітики, що осягається в інституційному, морфологічному та діяльнісному вимірах. Натомість, культура усвідомлюється як ціннісно-сміслові утворення, що формується множинністю модулюючих систем (музикою з різними позамузичними, зокрема немистецькими сферами).

У цьому сенсі виникає можливість розкриття глибинного смислу певного музичного явища в діалозі з іншими царинами, розкриття його сутності та специфіки на засадах усвідомлення співвідношення цілого та його частин. Важливим аспектом виявляється здійснення культурологічної реконструкції та осмислення культурних та особистісних смислів (у біографічному аспекті музикознавчого осмислення), семантики значимих образів, ідеалів тощо.

Програмування та реалізація інтегративного потенціалу дисциплін музично-теоретичного циклу передбачає можливість надання цілісного та водночас диференційованого уявлення щодо глибинних процесів розвитку музичної культури, складної кореляції різних сфер (професійної та фольклорної, академічної та позаакадемічної тощо), специфіки композиторського тексту, історичної спадкоємності та поступового оновлення змісту творів музичного мистецтва, його жанрової сфери, мовностилістичних параметрів.

Синхронічне осмислення процесів та явищ музичної культури, а також здатність розуміти складові елементи музично-творчого процесу, музичну мову крізь призму музичного сприйняття можуть стати не лише засадами виявлення актуальних тенденцій у музичній творчості та виконавстві, а й слугувати показником професійної культури музиканта.

*В. Щепакін*

**ХАРКІВСЬКИЙ СКРИПАЛЬ, ПЕДАГОГ,  
МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ СЕРАФИМ НЕМЕТЦ:  
ЗАПОВНЕННЯ «БІЛИХ ПЛЯМ» У БІОГРАФІЇ**

*V. Schepakin*

**KHARKIV VIOLINIST, TEACHER,  
MUSICAL AND PUBLIC FIGURE SERAFIM NEMETZ:  
FILLING IN THE "BLANK SPOTS" IN HIS BIOGRAPHY**

Одною з визначних особистостей в музичному житті Харкова протягом чверті XIX ст. (1864–1888) була постать яскравого скрипаля й композитора, музично-громадського діяча і педагога Франтішека (Серафима Венцеславовича) Неметца (1825–1892). Життєвий і творчий шлях цього митця був реконструйований у монографічному дослідженні автора цих тез, а також у друкованих та інтернет-публікаціях чеського краєзнавця Іржі Санкота, співпраця з яким триває і досі. Так, за чеськими друкованими періодичними першоджерелами та архівними

матеріалами, в цих роботах детально висвітлювалися два періоди життя Неметца: його дитячі, юнацькі та молоді роки, зокрема навчання Неметца в Празькій консерваторії (1840–1846), його робота асистентом професора цього закладу М. Мільднера, гра в оркестрі Станового театру в Празі, виконання у Празі його симфонічних і скрипкових творів, виступи в якості скрипаль-соліста і ансамблевого виконавця, концерти його учениць (1846–1851); за звітами Харківського відділення Російського музичного товариства (далі — ХВ РМТ) та численними публікаціями в харківській, одеській, петербурзькій періодиці 1860-х — початку 1890-х рр., а також за листами до Б. Сметани харківського колеги Неметца по виступах піаніста Йозефа Їранека та за опублікованими спогадами харківської дворянки К. Задонської «Быль XIX столетия» — періоди 1864–1866 рр. від переїзду Неметца до Харкова і очолювання ним ХВ РМТ до припинення його діяльності та 1878–1892 рр. часів його роботи викладачем музичних класів ХВ РМТ (1878–1882), керівництвом ним оркестром студентів Харківського імператорського університету (1880–1885), аматорським Харківським музичним гуртком (1885–1888), функціонування його приватної музичної школи (1882–1888), останніх років життя в маєтку Андріївка Великобурульцького повіту Харківської губернії.

Водночас роки роботи Неметца в Москві (1852 — початок 1864) і період його перебування в придбаному ним в Андріївці маєтку від 1866 до 1877 р. за практичною відсутністю можливості звернення протягом вже понад десятиріччя до московських архівних матеріалів і рідкісних видань, а також за дряхлістю більшості підшивок харківської газети «Харьковские губернские ведомости», що зберігаються в Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, що і понині не презентовані в оцифрованому електронному варіанті, досі були майже цілковитими прогалинами для дослідників життя і творчості цього яскравого музиканта.

Проте в останні роки, завдяки можливості Штучного Інтелекту (ШІ) і низці конкретно й послідовно сформованих і уточнених запитань і критичного (шляхом доступної перевірки наданої ним інформації й ретельної її перевірки шляхом зіставлення нечисленної задокументованої інформації) ставлення до згенерованих відповідей, вдалося з певною мірою припущень відтворити й ці майже невідомі раніше дослідникам періоди життя і творчої діяльності яскравого чеського митця.

За твердженнями ШІ, підкріпленими посиланнями на недоступні нині в Україні сайти російських рідкісних видань (зокрема газети «Московские ведомости» другої половини 1850-х — початку 1860-х рр., Адрес-календарів мешканців Москви (на 1858, 1859, 1860 рр., розділ «Ведомство Министерства Императорского Двора — Дирекция Московских театров — Оркестр»), звітів Московського відділення РМТ початку 1860-х рр., при якому в 1860 р. за директорством М. Г. Рубінштейна було засновано музичні класи, що в 1866 р. переформатувалися на Московську консерваторію) Франтішек (після переїзду до Російської імперії Серафим) Неметц у другій половині 1850-х рр. (можливо й із часу переїзду до Москви в 1852 р.) перебував на посаді першого скрипаль і концертмейстера оркестру Московської Імператорської опери (Большого театру), а з 1860 р. — й першого викладача скрипкової гри в музичних класах, багаторазово виступав у концертах як скрипаль-соліст й ансамблевий виконавець (з колегами по оркестру, згодом неодноразово з М. Г. Рубінштейном). ШІ з посиланням на недоступний в інтернеті «Звіт Московського відділення Російського музичного товариства» за 1860–1861 рр.

характеризує це джерело як «фундаментальний документ, що підтверджує офіційний статус Франтішека Неметца в структурі музичної освіти Москви» і навіть надає конкретні дати деяких концертів за участю М. Рубінштейна і С. Неметца і перелік композиторів, твори яких виконували ці музиканти: Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Програми всіх московських концертів під егідою місцевого відділення РМТ надаються і в недоступній для українських дослідників в інтернеті монографії «Двадцатипятилетие Московского отделения Императорского Русского музыкального общества» М. Д. Кашкіна, де також неодноразово наводяться сумісні виступи М. Рубінштейна і С. Неметца.

Отже, призначенню Неметца музичним директором ХВ РМТ безумовно передувала його тісна творча й педагогічна співпраця з М. Рубінштейном і висока оцінка останнім музичних та організаційних здібностей свого колеги. Це призначення було новим потужним кроком у музичній кар'єрі чеського скрипаля, який у Харкові з оркестранта перетворився на організатора усього музичного життя міста й керівника оркестрового колективу, беззаперечного та поважного в місцевому культурному й науковому середовищі авторитета. Припинення діяльності ХВ РМТ в 1866 р. сталося аж ніяк не з творчої неспроможності Неметца, адже відгуки на всі концерти (які мали назву «Музичні зібрання») під його керівництвом і за його безпосередньою участю як скрипаля-виконавця, диригента, вихователя здібних і яскравих учнів-скрипалів, неодноразово і як презентанта власних творів мали величезний художній успіх, а виключно з незадовільних фінансових умов організації концертів, які базувалися на благодійності нечисленних місцевих меценатів і внесків «членами-відвідувачами» певної платні за присутність на концертах «членів-виконавців», нерідко залучених оркестрових музикантів та низки здібних аматорів.

У листах до Б. Сметани молодший товариш Неметца по виступах у Харкові вже з 1878 р. Й. Їранек зазначає, що після припинення діяльності на посаді музичного директора ХВ РМТ чеський музикант виїхав з Харкова, оселився в маєтку Андріївка на відстані 100 миль від міста й здебільшого перебував з родиною там. Тож до припущення ШІ щодо роботи Неметца приватним музичним педагогом після занепаду ХВ РМТ зразка 1864–1866 рр. або участі в місцевих оркестрах слід ставитися вельми критично, адже жодного конкретного посилання на харківські джерела ШІ не пропонує, а лише рекомендує шукати інформацію в дефектних номерах «Харьковских губернских ведомостей» за 1872–1875 рр. За всі ці роки автором цих тез знайдені в «Харьковских губернских ведомостях» та оприлюднені лише дві друківані згадки про виступи Неметца в концертах відтвореного вже під директорством І. І. Слатіна ХВ РМТ, що стосуються початку 1873 р. Зокрема, в одній із них наголошується, що Неметц на ці концерти «з такою обов'язковістю прибув на запрошення <...> дирекції».

Водночас ШІ зазначає, що в газеті «Харьковские губернские ведомости» за 1867–1871 р. трапляються анонси «музичних вечорів» у приватних залах та залі Університету, де Неметц брав участь як соліст. До того ж, посилюючись на програми вистав у харківській періодиці кінця 1860-х — початку 1870-х рр., яка також наразі недоступна для опрацювання, ШІ стверджує, що в Харкові в ті часи активно працювали італійські та російські оперні трупи (наприклад, антреприза Ф. М. Бергера або П. М. Медведєва), у яких Неметц працював концертмейстером оркестру, адже в програмах вистав у тогочасній періодиці часто згадували «соло на скрипці у виконанні п. Неметца» в антрактах або балетних номерах. Отже,

якщо московський період діяльності за допомогою ШІ вдалося певним чином реконструювати, то період від кінця 1860-х і до 1878 р. у біографії залишається й досі майже невідомим, що має спонукати дослідників історії музичної культури Харкова до нових пошуків.

*Г. Бреславець, П. Гапанюк*

## **ФУНКЦІЯ ВЕРХНЬОГО ГОЛОСУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ**

*H. Breslavets, P. Gapanuk*

### **THE FUNCTION OF THE UPPER VOICE IN THE UKRAINIAN FOLK SONG TRADITION**

Особливості автентичного виконавства народнопісенної традиції сьогодні не втрачають своєї актуальності. Підвищення рівня професійної виконавської майстерності в процесі художнього опанування фольклорного джерела є основною метою сучасної сценічної практики. Вагомою складовою цього процесу є аналітичні розвідки в царині вивчення структури фольклорного твору — його жанру, форми, фактури, мелодійної побудови тощо.

Так, проблеми фактури народнопісенної традиції знайшли своє відображення в наукових працях А. Іваницького, В. Осадчої, О. Мурзіної, В. Сінельнікова, А. Любимової. Розглядаючи особливості побудови фактури фольклорного твору, одним з важливих чинників є визначення взаємодії голосів, а саме співставлення ролі верхнього голосу до ін.

Матеріалом аналізу особливостей функціонування верхнього голосу в традиційній народнопісенній традиції стала козацька пісня «Ой, літала галка з високої балки...», яка була записана в с. Шульгівка Петриківського р-ну Дніпропетровської області від учасниць фольклорного гурту «Надвечір'я» — Любові Ігор та Марії Балацької. Запис пісні було здійснено 16 жовтня 2020 року в межах фольклорної експедиції, під час творчої зустрічі з народними співачками — учасницями студентського етногурту «Співаночки» Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика (керівник — Галина Анжела Миколаївна, викладач методист вищої категорії ЦК «Хорове диригування»), серед яких була й співачка Поліна Гапанюк.

Козацькі ліричні пісні є основним жанровим репрезентантом народнопісенної традиції Дніпропетровщини. «Ой літала галка...» — є зразком мелодики кантиленного типу (за А. Іваницьким), що ріднить її з ліричними піснями багатьох регіонів України, середнього темпоритму та стриманої розспівності.

В автентичній традиції Дніпропетровщини верхній голос часто називають «верховою» або «віршувальним». Верхній голос відіграє важливу роль у створенні об'ємного гармонійного звучання та підкреслення мелодійної основи фольклорного твору. Задача *виводчиці* (саме так найчастіше називають виконавицю верхнього голосу, яка має тембральну характеристику сопрано або високий діапазон альтового тембрального забарвлення) — перейняти ініціативу від *втори* (заспівуючої) та у своєму пануванні над нижніми голосами довести гуртове звучання, як правило, у паралельному терцовому русі до логічного завершення строфи в октавному унісоні.

У верхньому голосі концентрується вся та емоційна напруга, що надає неповторності звучання кожної народної пісні. Не виключенням є виконання козацької пісні учасницями фольклорного гурту «Надвечір'я». Спокійне й стримане звучання Любові Ігор у першій половині строфи вливається в широкий потік двох

голосів, де верхівку озвучує своїм яскравим дзвінким та проникливим тембром Марія Балацька. Саме напруженість звучання верхнього голосу динамізує рух музичного розвитку строфи. Щільне звучання двох голосів надає просторовості та створює той унікальний звукообраз традиції, що вже не один вік передається з голосу в голос.

Аналіз фактури ліричної пісні «Вилітала галка...» доводить, що основною функцією верхнього голосу є, з одного боку, створення рельєфного верхнього мелодійного контуру та звуко-просторового об'єму звучання (у поєднанні з нижніми голосами з поступовим прагненням до основного тону). З іншого — формування унікального тембрового забарвлення музичної тканини фольклорного твору.

*І. Палійчук, Н. Башта*

### **КЛАРНЕТ У ТВОРЧОСТІ К.-М. ВЕБЕРА**

*I. Paliichuk, N. Bashta*

### **THE CLARINET IN THE CREATIVE WORK OF C. M. WEBER**

Кларнет належить до кола найпоширеніших духових інструментів і посідає вагомe місце в еволюції європейської музичної культури. Засади його використання, запропоновані композиторами віденської класичної школи, упродовж тривалого часу слугували взірцем для митців наступних поколінь. Водночас із приходом кожної нової історико-стильової доби ці принципи не залишалися сталими, а поступово збагачувалися, трансформувалися та набували нових художніх рис. В епоху Романтизму відбулося істотне переосмислення ролі оркестру загалом, а також функцій, які кларнет виконував у його складі.

Однією з ключових постатей і водночас фундаторів романтичної музичної школи є К.-М. Вебер (1786–1826) — видатний німецький композитор, диригент, піаніст і музичний критик. Слід підкреслити, що саме композитори-романтики пов'язували темброві характеристики інструмента з образно-художнім змістом музики. Для них тембр перестає бути другорядною ознакою й перетворюється на носія змісту, без якого неможливо уявити художню концепцію твору. У романтичній естетиці вперше було утверджено ідею нерозривної єдності тембрової специфіки із самим феноменом музики, а також усвідомлено значення різних регістрових відтінків інструмента як самостійних художньо-виразових чинників. Найяскравіше ці риси проявляються в групі язичкових духових інструментів і флейт. Композитори-романтики звернули увагу на те, що регістри кларнета володіють самодостатньою художньою виразністю й можуть виконувати важливу роль у формуванні музичного образу. Найпереконливіше цю ідею реалізував саме К.-М. Вебер. У його творчості представлені твори для широкого кола інструментів, однак особливу прихильність композитор виявляв до кларнета — інструмента з теплим, м'яким тембром, широким діапазоном, а також винятково багатими віртуозно-технічними й колористичними можливостями.

Одним із принципово нових досягнень композитора в галузі інструментальної музики стало цілеспрямоване розкриття художньо-виразових можливостей нижнього регістру кларнета. Хоча регістр шалюмо траплявся й у творах попередників К.-М. Вебера, однак його специфічні темброві й образні якості не отримували належної оцінки. У творчості композитора відбулася чітка диференціація контрастних регістрів інструмента, у якій нижній зберіг дещо затемнене темброве

забарвлення, успадковане від історичного попередника — шалюмо, що й зумовило його назву; а верхній характеризується світлим, яскравим звучанням, обумовленим особливостями передування, у зв'язку із чим отримав назву «кларіно» (від *clarus* — ясний). Першими творами, безпосередньо пов'язаними з естетикою Романтизму, стали концертні композиції К.-М. Вебера для духових інструментів, створені 1811 р. За своїм образним та емоційним наповненням, стильовими рисами та способами художнього висловлювання вони належать до нової історичної доби.

Можна лише висувати припущення стосовно чинників, які спонукали молодого композитора — блискучого піаніста-віртуоза, диригента й автора, схильного до масштабних музично-театральних форм, — звернутися саме до творів для кларнета, фагота та валторни.

У своїх операх і симфонічних партитурах К.-М. Вебер неодноразово доручав кларнетові виразні сольні епізоди, а також використовував його як провідний солюючий інструмент у концертах із оркестром і камерних ансамблях. 1811 рік став особливо плідним у кларнетовій творчості композитора: протягом цього періоду було створено всі його ранні сольні та камерні твори за участю названого інструмента, як-от Концертино для кларнета з оркестром оп. 26 (c-moll), Тема з варіаціями для кларнета і фортепіано оп. 33 (D-dur), Квінтет для струнних інструментів із кларнетом оп. 34 (D-dur), Великий концертний дует для кларнета і фортепіано оп. 48 (Es-dur), Перший концерт для кларнета з оркестром оп. 73 (f-moll) та Другий концерт для кларнета з оркестром оп. 75 (Es-dur).

Безсумнівно, К.-М. Вебер поділяв захоплення В.-А. Моцарта цим інструментом, однак його твори для кларнета вирізняються власною, художньо самобутньою мовою. Значну частину кларнетового репертуару композитор написав для славетного віртуоза свого часу — соліста придворної капели Генріха Йозефа Бермана. Під час гастрольної поїздки до Мюнхена, де здійснювалася постановка опери «Абу Гасан», К.-М. Вебер виступив з авторським концертом. Надзвичайний успіх мало виконане тоді Концертино для кларнета з фортепіано, у якому солістом виступив Г. Берман. Його віртуозна майстерність, культура звукодобування та тонке нюансування сприяли тріумфу твору. Саме цей виступ започаткував тісну творчу дружбу між композитором і виконавцем та став підґрунтям для появи низки блискучих кларнетових композицій. Видатний музикант ознайомив К.-М. Вебера з технічними особливостями інструмента, характерними виконавськими прийомами й актуальними на той час можливостями кларнета.

Композитор сміливо задіявав увесь регістровий діапазон інструмента, приділяючи особливу увагу його нижньому відтинку, який раніше майже не привертав інтересу авторів, за винятком похмурого акомпанементу до опери «Дон Жуан» В.-А. Моцарта. К.-М. Вебер одним із перших усвідомив повноту художнього потенціалу кларнета в низькому регістрі. Завдяки цьому сольні твори набули значного емоційного насичення, а кульмінаційні зони збагатились драматично-експресивними рисами.

З особливою повнотою, у дузі романтичного розмаху, регістрове багатство, виразові й технічні можливості кларнета реалізовано в Другому концерті К.-М. Вебера. Майстерне використання інструмента притаманне й операм «Оберон», «Евріанта», «Вільний стрілець», двом симфоніям, музиці до вистави «Преціоза» та іншим композиціям автора. Особливо переконливо інструментальні можливості кларнета розкрито у Квінтеті F-dur.

Вагоме місце у творчому доробку К.-М. Вебера посідають «Варіації для кларнета і фортепіано B-dur» ор. 33 (1811), написані на тему з опери «Сильвана» (1810). Це зразок блискучих концертних варіацій, у яких післялірично-аріозної теми звучать сім варіацій, що збагачують мелодію фігураціями, змінюють фактурну організацію та темброво-динамічні відтінки.

До найвизначніших ансамблевих композицій композитора належить Соната для кларнета і фортепіано Es-dur (1816), відома за першим виданням як «Великий концертний дует» ор. 48. Досконалість форми поєднується тут із вишуканістю письма, красою тематизму, багатством тембрових барв і розгорнутою виразовою палітрою. Мелодика К.-М. Вебера зумовила появу нових виконавських нюансів і штрихів, істотно розширивши традиційний арсенал артикуляційних і динамічних засобів. Упродовж XIX ст. стиль гри на духових інструментах значною мірою формувався під впливом веберівської мелодики, яка поєднала романтичну експресію та патетичність із природною простотою звучання. Кларнетові твори композитора й донині залишаються актуальними в концертній і педагогічній практиці.

За своїм художнім задумом, змістом й образною спрямованістю низка концертних композицій для духових інструментів К.-М. Вебера належить до кола творів, у яких утілено провідні риси музично-історичного становлення епохи Романтизму. Зазначені твори автора — для кларнета, фагота й частково валторни — і сьогодні зберігають реноме фундаментальних у професійній виконавській практиці, поєднуючи технічну досконалість та багатство образного змісту.

*О. Степанова*

### **ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ СТУДЕНТІВ ДО ПУБЛІЧНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

*О. Stepanova*

### **PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF STUDENTS' ADAPTATION TO PUBLIC PERFORMANCE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF DISTANCE LEARNING**

Адаптація до публічного виступу — це складний психологічний процес, який впливає на емоційну саморегуляцію, когнітивну оцінку ситуації, соціальну взаємодію та самоефективність. В українському освітньому контексті дистанційне навчання як унаслідок безпекових ризиків, вимушених пересувань, нестійкої інфраструктури та колапсу ритму життя, дистанційне навчання стало не лише педагогічним вибором, а й необхідним форматом. Такі умови формують специфічну конфігурацію стресорів, які можуть, з одного боку, підвищити тривожність, а з іншого — спонукати розвиток стійкості, автономії, нових форм виконавського досвіду.

Доволі традиційним у публічних виступах є оцінювальний стрес. Студенти, виступаючи, як правило, очікують судження, порівнюють себе з іншими. Таке очікування оцінки та порівняння викликає фізіологічну реакцію організму. До основних ознак належать: прискорене серцебиття, напруження, підвищена увага, адреналін тощо. Тож студентами такий стан інтерпретується по-різному: як мобілізуючий фактор, у якому хвилювання виконує функцію помічника, що впливає на зосередженість і призводить до кращого виконання; або загрозливий фактор, у такому випадку хвилювання прирівнюється до страху, що заважає втіленню основних завдань музичного твору.

Адаптація до публічного виступу залежить від таких факторів, як: переконливість у власних силах (здатність добре зіграти твір або виступити перед аудиторією), локусу контролю (зосередитися на внутрішньому локусі, коли результат залежить від підготовки та вкладених зусиль, аніж на зовнішньому, де проявляється схильність переказати результат на зовнішні обставини), стилю подолання труднощів (проблемно-орієнтованого чи емоційно-орієнтованого), толерантності до невизначеності (вміти швидко адаптуватися до непередбачуваних обставин). В умовах дистанційного навчання ці чинники трансформуються: «аудиторія» опосередковується взаємодією з камерою, мікрофоном і цифровою платформою, що змінює психологічне сприйняття виступу та впливає на процес адаптації студента до публічної виконавської діяльності.

Психологічним механізмом, через який виникає хвилювання або невпевненість під час онлайн-виступів, є когнітивна оцінка. Внутрішня інтерпретація студентами ситуації під час онлайн-виступів у формі запису, який може бути переглянутий, повторно оцінений або поширений поза межами аудиторії, підвищує психологічний рівень невпевненості. Перегляд зафіксованих записів сприяє формуванню перфекціоністських стандартів, схильності до надмірного обдумування та постійного прагнення наблизитися до досконалого виконання через переписування виконавських дублів, що у свою чергу спричиняє уникання участі в концертах та інших публічних подіях. Натомість, якщо онлайн-виступ розглядається як проміжний етап навчання в межах поступової адаптації до публічного виконання, такий формат дозволяє експериментувати, пробувати різні інтерпретації, працювати з хвилюванням та уникати сильного соціального тиску.

Останнім часом українські студенти навчаються за умов непередбачуваного розкладу, повітряних тривог, вимушеного переміщення, перебоїв з електропостачанням чи інтернетом. Усе це створює хронічний фоновий стрес і сприяє фрагментації уваги, що знижує якість підготовки та підсилює негативні автосугестивні упередження («я не здатний», «я не можу виступати під тиском»). Дистанційне навчання також обмежує неформальну взаємодію з однолітками, зменшуючи можливість для опосередкованого навчання (спостереження за іншими та обмін досвідом) та емоційної нормалізації, які є важливими буферами сценічної тривожності.

Крім того, домашнє середовище не завжди забезпечує належні акустичні й технічні умови. Відсутність стабільного «простору виступу» послаблює систему ритуалів (розігрів, вихід на сцену, налаштування уваги), що зазвичай допомагає регулювати рівень збудження. Під час дистанційних виступів можуть виникати технічні труднощі (затримка звуку, спотворення аудіо, збої платформи), через що частково акцент тривожності зміщується з художнього вираження на страх технічної несправності, підвищуючи когнітивне навантаження (концентрація уваги на декількох речах одночасно: техніка, інтернет, платформа тощо) та порушуючи стан «поток».

Попри зазначені труднощі, дистанційне навчання може допомогти студентам адаптуватися до публічної виконавської діяльності за умови цілеспрямованої організації процесу. Ефективними психолого-педагогічними умовами можуть бути:

- короткі, регулярні виступи для невеликої групи, що знижує ризик невдачі та поступово формує стійкість до публічного виконання;
- переосмислення ставлення до хвилювання перед виступами;

- створення коротких психологічних ритуалів перед виступом, які допомагають зосередитися (дихання, фокусування уваги, ментальна репетиція), що можливо навіть за умов переривань;
- підтримувальна система зворотного зв'язку, акцентуючи увагу на конкретних, контрольованих аспектах виконання (фразування, артикуляція, чіткість);
- відновлення соціальної присутності: робота в парах, спільні рефлексії, що повертає відчуття колективної творчої роботи та допомагає зменшити наслідки ізоляції;
- гнучкість: можливість використання альтернативних форматів виступів (наживо, запис, фрагментарно) за умови збереження академічних стандартів та врахування психологічних чинників готовності.

В Україні адаптація студентів до публічної виконавської діяльності в умовах дистанційного навчання відбувається на перетині психологічної підготовки до публічного виступу та здатності справлятися зі стресом в кризових ситуаціях. З одного боку онлайн-формат може посилювати відчуття оцінювальної загрози через збереження записів і технічну невизначеність, але водночас відкриває нові можливості для поступового звикання до виступів, рефлексивної практики та розвитку автономії. Систематична практика мікровиступів, когнітивне переосмислення, стабільні ритуали саморегуляції та соціально підтримувальний зворотний зв'язок є ключовими чинниками формування стійкої виконавської готовності в умовах дистанційної та кризової освітньої реальності.

*М. Трянюв*

### **ПОГЛЯД НА ПОСТЖАНРОВІСТЬ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО АНСАМБЛЮ КРИЗЬ ПРИЗМУ АКТОРНО-МЕРЕЖЕВОЇ ТЕОРІЇ**

*M. Trianov*

### **A PERSPECTIVE ON THE POST-GENRE STATUS OF THE CONTEMPORARY GUITAR ENSEMBLE THROUGH THE LENS OF ACTOR-NETWORK THEORY**

Сучасне музикознавство дедалі гостріше відчуває обмеженість традиційної жанрової класифікації як універсального інструмента для аналізу стану актуальних процесів музичного мистецтва. Яскравим прикладом слугують дослідження гітарного ансамблю другої половини ХХ — початку ХХІ ст., який вирізняється стилістичною гнучкістю та адаптивністю. Класична теорія жанру ґрунтується на відносній сталості інструментального складу й функціональної ієрархії, тоді як нинішня практика засвідчує їхню варіативність. Трансформуються виконавські ролі, інтегруються електроакустичні інструменти, розширюється спектр репертуарних підходів — від транскрипцій старовинної музики до мікротонових композицій. У підсумку нормативне поняття жанру виявляється недостатнім, адже йдеться вже про переосмислення моделі існування гітарного ансамблю як такого. Цей феномен пропонується визначити як постжанровість.

У мистецтвознавчо-теоретичному дискурсі постжанровість асоціюється з неієрархічною організацією художнього матеріалу. К. Велч наголошує, що постжанрова музика в єдиному творчому акті інтегрує елементи різних жанрів. Композитор В. Бріттел уточнює, що постжанр не зводиться до еkleктичного змішування стилів, а передбачає свободу митця, який створює музику на основі власного досвіду, вільно від ієрархічних меж. Постжанровість означає відкритість,

здатність функціонувати поза чітко означеними жанровими категоріями. Гітарний ансамбль у сучасному культурному полі дедалі більше відповідає цій моделі: його ідентичність виникає не з приналежності до фіксованої жанрової матриці, а з динамічної взаємодії гетерогених елементів. У цьому ракурсі плідним видається застосування акторно-мережевої теорії (ANT), розробленої в царині соціологічних студій, зокрема, Бруно Латуром, Джоном Ло та Мішель Каллон. Відштовхуючись від ідей Б. Латура, зазначимо, що музичне мистецтво, подібно до суспільства, не є автономною сутністю, а радше це складна взаємодія мереж, де зв'язки часто виявляються доволі нестабільними. Такий погляд вимагає відходу від субстанційного мислення. Музичне явище постає результатом взаємодії численних акторів — як людських (учасники ансамблю, композитор, слухачі), так і нелюдських (інструментарій, місце та особливості виконання, тощо). Реляційність, як ознака, стає ключовим аспектом такого підходу.

Автор багатьох робіт з проблематики сучасного музичного виконавства Бенджамін Пікут трактує ANT як методологію, що послаблює нормативні припущення щодо об'єкта вивчення й фіксує якості всіх елементів, які діють у ситуації, незалежно від їхньої природи — людини, матеріалу чи технології. Принцип симетрії в ANT урівнює онтологічний статус людських та нелюдських агентів у конструюванні події. З цієї перспективи гітарний ансамбль постає не як статичний камерно-інструментальний склад, а як динамічна «історична екологія» (за працями Б. Пікута) — мережа взаємодій органічного й неорганічного, що постійно реконфігурується. Дж. Борн та Е. Баррі зазначають, що медіація в музиці не обмежується передачею об'єкта, а є перформативним процесом зі складно передбачуваними наслідками, які не зводяться до причинно-наслідкових ланцюгів. Кожна музична подія — це конфігурація, де жоден елемент не домінує абсолютно. У цій мережі гітара перетворюється з нейтрально усвідомлюваного інструмента на активного медіатора.

У статті “Guitar thinking and Genre thinking among an Online Community of Guitarists” Ніколас Ші пропонує концепцію «гітарного мислення», яка описує, як інтерфейс інструмента координує тіло, слух і мислення виконавця. Можливості грифа — його *fretboard affordances* — визначають логіку виконання, стилістичну специфіку та корегують особливості голосоведіння, фактурного розподілу голосів, гармонічної насиченості та тембрового забарвлення твору. Б. Пікут зазначає, що інструмент у руках сприймається як розширення тіла, що модифікує *тілесність* виконавця. Таким чином, інструмент не лише втілює авторський задум, а й співтворить його, беручи участь в інтерпретації.

Партитура музичного твору виступає ключовим актором розглянутої нами багатовекторної мережі, але в контексті одного з основних чинників розвитку гітарного мистецтва — транскрипції, відбувається процес, що можна визначити як мережевий зсув. За Б. Латуром, транскрипція є «перекладом» (*translation*), процесом, що трансформує агентів взаємодії. Переклад не є механічним копіюванням; він змінює функції й ролі акторів. Наприклад, адаптація органних творів Й. С. Баха для гітарного ансамблю вимагає компенсації короткого сустейну застосуванням тремоло, додаткових мелізмів або ж перерозподілом голосів. Жанрова ідентичність опусу набуває нової конфігурації: оригінальна композиція в гітарному втіленні стає іншою мережею відносин.

Виконання мікротонової музики ще чіткіше ілюструє мережеву сутність гітарного ансамблю. Тут залучаються модифіковані інструменти, спеціальні

пристрої та відповідне програмне забезпечення. Інтонація перетворюється на поле взаємодії між органологічною сутністю інструмента, його модифікаціями (наприклад, мікротонова гітара Т. Чогулу) та новим слуховим досвідом виконавця. Нелюдські актори — спеціальні мікротонові інструменти, технології ампліфікації та обробки звуку, реальна або ж віртуально сформована акустика концертного залу — забезпечують стабільність новостворених мереж. Підсилення радикально змінює ідентичність звуку, розкриваючи динамічний спектр від ледь чутного до експресивного. Технологічні об'єкти продукують нові мережеві зв'язки, які функціонують як своєрідні «точки відліку», артикулюючи визначені траєкторії розвитку сучасного гітарного ансамблю. У цих умовах жанр постає не як стабільна мережа, а як тимчасова її стабілізація.

Американський дослідник Ерік Дротт у праці «Кінець жанру» визначає жанр як нестабільний набір акторів, що вимагає постійного «перескладання» (*re-enactment*) для збереження легітимності. Все це, безумовно, справедливо для опису сучасного гітарного ансамблю, постжанровість якого має яскраво виражений реляційний ефект: його ідентичність визначається характером взаємодій акторів.

Отже, гітарний ансамбль на сучасному етапі розвитку постає як динамічна мережа взаємодій. Його постжанровість не означає розмиття ідентичності, а вказує на реляційну складність і культурну релевантність. Це явище доцільно охарактеризувати сталим терміном «історична екологія» — що є конгломератом елементів і процесів, які постійно реконструюються, утворюючи нові форми музичного досвіду.

*Т. Шафарчук*

## **РОЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ**

*T. Shafarchuk*

### **THE ROLE OF INTERPRETATION OF VOCAL WORKS IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF STUDENTS OF ARTISTIC SPECIALTIES**

Сучасний стан розвитку глобалізованого суспільства характеризується стрімкою трансформацією фундаментальних ціннісних орієнтирів та посиленням агресивних технократичних впливів на особистість, що неминуче призводить до певної дегуманізації соціальних зв'язків та вимивання духовних складників із повсякденного життя. У цих складних соціокультурних умовах особливої ваги та гостроти набуває питання збереження й цілеспрямованого розвитку духовної культури молоді як основного гаранта збереження національної ідентичності та загальнолюдських морально-етичних норм. Для здобувачів освіти мистецьких спеціальностей цей процес має не лише особистісне значення, а й визначає їхню майбутню професійну придатність, оскільки фахівець мистецької галузі за своєю природою є активним транслятором естетичних ідеалів та складних моральних смислів у суспільне середовище.

Проблема формування духовності та професійної культури музиканта перебуває в центрі уваги багатьох сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців, які розглядають мистецьку освіту як цілісний процес становлення особистості. У працях О. Олексюк наголошується на важливості герменевтичного підходу до музичної освіти, де глибоке розуміння прихованих смислів стає основою фахового

зростання та духовного самовдосконалення. Дослідження Н. Овчаренко присвячені питанням цілеспрямованого формування вокально-виконавської культури майбутніх учителів музики крізь призму утвердження духовно-моральних цінностей у сучасному освітньому просторі.

Г. Кондратенко, В. Падун, Л. Пантик та інші розглядають інтерпретаційну діяльність як дієвий засіб творчої самореалізації особистості студента. Питання естетичного досвіду та його визначальної ролі в професійній підготовці майбутнього митця ґрунтовно розробляють І. Бермес, О. Реброва та ін.

У світовому науковому дискурсі проблема художньої інтерпретації та її впливу на духовний розвиток особистості представлена працями Д. Елліотта (David Elliott) та М. Сільверман (Marissa Silverman), які розглядають музичне виконавство як етичну практику та засіб глибокої соціально-духовної взаємодії між людьми. Ва-Чунг Хо (Wai-Chung Ho) досліджує взаємозв'язок між музичною освітою та формуванням культурних цінностей у глобалізованому світі, Цзясін Се (Jiaxing Xie) розглядає філософію музичної освіти як шлях до естетичного та морального вдосконалення особистості через виконавську практику. Лань Ян (Lan Yang) фокусує увагу на вокальній педагогіці як засобі трансляції культурних кодів та розвитку емоційної чутливості майбутніх співаків тощо.

Метою статті є розкриття механізмів впливу інтерпретації вокальних творів на процес формування духовної культури майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва та виявлення педагогічних умов ефективного впливу виконавської діяльності на внутрішній світ здобувачів освіти.

Духовна культура особистості в межах сучасного наукового знання розглядається як складне багатогранне утворення, що відображає глибинний рівень внутрішнього розвитку людини та її здатність до активного освоєння й творення вищих смислів буття. У працях О. Олексюк духовна культура студента-музиканта трактується як особливий енергетичний потенціал особистості, який дозволяє їй вступати в повноцінний інтелектуальний та емоційний діалог із культурними цінностями минулого й сучасного. На думку дослідниці, сутність цього поняття полягає в гармонійному поєднанні високої інтелектуальної ерудиції, усвідомленої етичної відповідальності та витонченої естетичної чутливості. О. Олексюк зазначає, що значення духовної культури для майбутнього митця неможливо переоцінити, оскільки вона є ключовим внутрішнім регулятором його професійної діяльності та детермінує змістовну наповненість кожного виконавського акту. О. Реброва підкреслює, що художньо-естетичний досвід стає фундаментом для професійного становлення лише тоді, коли він проходить крізь призму духовного самоусвідомлення здобувача освіти.

Структура духовної культури музиканта, за визначенням Н. Овчаренко, містить декілька взаємозалежних компонентів, а саме мотиваційно-ціннісний, що визначає свідоме прагнення до самовдосконалення через мистецьку діяльність; інтелектуально-пізнавальний, який базується на ґрунтовних знаннях з історії культури, мистецтва та філософії; емоційно-чуттєвий, що проявляється в розвиненій здатності до емпатії та художньої рефлексії, а також дієво-креативний, який втілюється безпосередньо у вокально-виконавській практиці. Кожен із цих елементів є критично важливим для становлення професійної компетентності вокаліста, адже відсутність духовного складника неминуче призводить до формалізму та втрати художньої переконливості.

Центральне місце у формуванні духовної культури посідає інтерпретація вокальних творів, яка постає не просто як технічне відтворення нотного запису, а і як складний герменевтичний процес розшифрування авторського задуму. В. Падун визначає інтерпретацію як вищу форму творчої самореалізації музиканта, у якій відбувається органічне злиття особистісного досвіду виконавця з художнім світом твору.

На думку Л. Пантик, структура інтерпретаційного процесу охоплює етап аналітичного осягнення тексту, етап формування внутрішнього художньо-звукового образу та етап сценічного втілення, де вокаліст фактично стає повноправним співавтором композитора.

Особливістю вокальної інтерпретації є її нерозривний зв'язок із поетичним словом, що вимагає від здобувача освіти здатності до глибокого літературознавчого аналізу та тонкого відчуття інтонаційної природи мови. Лань Ян акцентує увагу на тому, що вокальна інтерпретація є процесом трансляції культурних кодів, що вимагає від здобувача освіти не лише голосу, а й знання національних традицій.

Формування духовної культури студента-музиканта засобами вокалу потребує створення специфічних педагогічних умов, які сприяють перетворенню навчального процесу на акт духовного становлення. Аналіз наукової літератури та власний педагогічний досвід дозволили визначити наступні педагогічні умови, до яких ми віднесли:

- забезпечення суб'єкт-суб'єктної взаємодії між викладачем та здобувачем освіти, що базується на засадах рівноправного діалогу;
- ретельний та ідейно обґрунтований відбір репертуару, що має ґрунтуватися на принципах високої естетичної цінності;
- активізація рефлексивної позиції здобувача освіти, коли кожен опанований твір стає імпульсом для самопізнання та роздумів над фундаментальними питаннями людського існування.

Практичне впровадження означених умов, на нашу думку, найбільш повно реалізується в класі вокалу під час роботи над творами сучасних українських композиторів, де музична мова максимально наближена до світовідчуття сучасної людини. Наприклад, у процесі опанування солоспіву Ганни Гаврилець «Благослови, душе моя, Господа», ключовим методичним акцентом має стати формування особливого молитовного стану та кришталевої чистоти інтонації. Здобувач освіти повинен усвідомити, що вокально-технічне виконання в цьому творі є лише засобом для реалізації духовної інтенції, що вимагає від нього максимальної психологічної концентрації та внутрішньої ширості. Інтерпретація цього твору стає для майбутнього фахівця уроком духовної етики, де голос перетворюється на провідник трансцендентного змісту.

Іншим прикладом у педагогічній практиці може слугувати робота над вокальними циклами Лесі Дичко, зокрема тими творами, у яких композиторка майстерно звертається до фольклорних джерел та філософської поезії. Робота над циклом «Пастелі» на слова П. Тичини вимагає від вокаліста не лише віртуозності, а й здатності до синестетичного сприйняття та живописної візуалізації звуку. Педагогічний метод у цьому контексті полягає в цілеспрямованому стимулюванні асоціативного мислення здобувача освіти, що дозволяє йому через складний синтез музики, поезії та живопису осягнути красу всесвіту, як фундаментальну духовну категорію, і таким чином, робота над інтерпретацією творів Л. Дичко

перетворюється на дієвий процес виховання естетичного смаку та зміцнення національної самосвідомості.

Не менш важливим для гармонійного формування духовного світу вокаліста є звернення до камерної творчості Валентина Сильвестрова. Так, наприклад, його цикл «Тихі пісні» ставить перед молодим виконавцем складне завдання осягнення філософії тиші та інтелектуальної стриманості. Інтерпретація творів В. Сильвестрова вимагає від здобувача освіти свідомої відмови від зовнішніх ефектів та демонстративної віртуозності на користь внутрішньої глибини та медитативності, що виступає потужним засобом подолання сучасної поверхневості. Використання запропонованого музичного матеріалу детермінує трансформацію виконавської позиції здобувача освіти, акцентуючи увагу на важливості суб'єктивної зосередженості та визнанні домінантної ролі авторського інтелектуально-естетичного задуму.

Отже, процес цілісної інтерпретації вокальних творів є найбільш дієвим інструментом трансформації внутрішнього світу майбутнього фахівця в галузі мистецької освіти. Кожна нова професійна інтерпретація стає не просто черговим виконавським здобутком, а важливим кроком до становлення зрілої особистості, яка здатна через власну творчість транслювати світло духовних цінностей у складний сучасний світ. Глибоке вивчення та виконання творчості сучасних українських авторів у цьому контексті забезпечує необхідну тяглість культурних традицій та дозволяє молодим митцям повноцінно відчувати себе частиною єдиного світового культурного простору, що є фундаментом їхньої майбутньої успішної професійної діяльності.

*С. Манько*

### **ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

*S. Manko*

### **FUNCTIONING OF CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE IN THE ARTISTIC CULTURE OF UKRAINE**

Так історично сталося, що музично-розважальний театр в Україні має глибоке коріння, яке, як і в інших країнах світу, має свою специфіку й національний колорит. Сьогоднішні музичні театри вимушені працювати у складних умовах військового стану, особливо в прифронтових містах. Однак мистецтво має жити навіть у такий важкий час.

У сфері музичного театру на теренах України працюють як державні театральні заклади (театри опери, оперети, музичної комедії, музично-драматичні театри), так і нові, незалежні творчі колективи. Такими театрами є Київський театр мюзиклу "Comme il Faut", що переважно вдається до постановок у жанрі мюзиклу, та харківський молодіжний театр «Мадрігал», який має багато власних постановок мюзиклів (переважно для дітей).

Майстри сцени намагаються обирати близькі для широкого масового глядача сучасні музичні спектаклі, переадаптовуючи їх більш сучасним поданням. Якщо раніше спектаклі мали вибудовувати складні декорації, то нині це питання частіше вирішується іншим шляхом, залучаючи екран і транслюючи на ньому всі необхідні оздоблення сцени. Це спрощує підготовку декорацій, але не впливає на їх якість. Тобто відбувається більший видовищний ефект на глядача простішими засобами.

Стосовно виконавства акторів-співаків у театрах існують різні підходи. У професійних театрах артисти співають, танцюють і грають наживо, у молодих подекуди використовують часткові записи голосу для більш професійного звучання, хоча, звичайно, то не є позитивним моментом для музичної вистави. Можливо, тому що головні ролі в музичних виставах виконують актори, які не володіють бездоганно вокальною подачею, режисер приймає рішення для якісного звучання зробити запис вокальних композицій. Але то не є гарним рішенням. І оскільки вже існують спеціальні кафедри, де навчають акторів музично-драматичного театру (зокрема в Харківській державній академії культури), то більш правильно й професійно розподіляти ролі саме в музичній виставі між артистами, що співають, і, як завжди прийнято в театрах, виконувати партії наживо, і професійними співаками, які вміють і грати, і співати, щоб не псувати сприйняття звучання від не співаючих акторів.

Тому надзвичайно важливим аспектом є розподіл ролей на артистів, які спеціалізуються на потрібному виконавському комплексі для кожного конкретного жанру. Адже навіть легендарна постановка рок-опери Геннадія Татарченка і Юрія Рибчинського «Біла ворона», здійснена режисером Сергієм Данченком у 1991 р. в Київському театрі, де головними героями були відомі актори, з акторського боку виграла від їх виконання, але з вокального — мала натягнутий і не бездоганий вигляд. Набагато ефектнішим мало бути виконання партій професійними співаками-акторами. Тому важливо підбирати склад трупи відповідно до специфіки музичного спектаклю.

У різних містах країни інша відвідуваність театральних музичних вистав, яка залежить від безпекової ситуації. Тому прифронтовим закладам функціонувати нині набагато складніше, але артисти звикли працювати в різних умовах.

Проаналізувавши афіші музичних вистав у різних містах країни, можна простежити, що користуються популярністю частіше вистави, які пропонують до уваги глядачів казкові фантастичні теми чи комедійні спектаклі, тому що є потреба у складний період отримувати позитивні емоції. Драматичні твори в сьогоденні мають меншу популярність, хоча класичні сюжети відомих мюзиклів теж користуються популярністю в масовій аудиторії.

*О. Яхно*

### **ГОЛОСОВИЙ АПАРАТ ЯК САМОНАЛАГОДЖУВАЛЬНА, САМОРЕГУЛЮЮЧА І САМОНАВЧАЛЬНА СИСТЕМА**

*О. Yakhno*

### **THE VOCAL APPARATUS AS A SELF-ADJUSTING, SELF-REGULATING AND SELF-LEARNING SYSTEM**

У вищих навчальних закладах мистецького спрямування на факультетах сценічного мистецтва викладачі доволі часто зустрічаються з таким фактом, що студенти перших курсів не мають жодних навичок співу. Однак актор драматичного театру має навчитися співати, хоча б так званим «акторським» голосом. І саме від викладача вокалу (співу), від його здатності побудувати процес навчання співу залежить, чи по закінченні вищого навчального закладу голосотвірна система актора (актора-співака) працюватиме як швейцарський годинник — стало, витривало, без виснажень, без захворювань, на високому професійному рівні.

Передусім з'ясуємо, що таке «голосовий апарат». Під голосовим апаратом будемо мати на увазі не тільки голосові складки, але й весь комплекс органів, що прямо або опосередковано беруть участь у голосоутворенні і, що особливо важливо, функціональні системи ЦНС (центральної нервової системи), що беруть участь у регуляції голосової функції та управлінні нею.

Тут доцільно запропонувати визначення особливої здатності, без якої ні викладач, ні студент працювати не зможуть. Це — «вокальний слух». Визначимо суть цієї складної навички, у роботі якої, крім власне «слуху», беруть участь й інші сенсорні системи організму. Отже: «вокальний слух» — це складна навичка комплексного аналізу явищ голосоутворення, що включає в себе як аналіз слухового сприйняття, так і ідеомоторний аналіз рухових процесів, що породжують голос, а також сигналів зворотного зв'язку, що випереджають у свідомості співака голосоутворюючий рух. Вокальний слух відрізняється від звичайного тим, що слухач, який сприймає співочий тон, проводить його аналіз, порівнюючи з наявним у свідомості (у слуховій пам'яті) певним еталоном звуку (залежно від жанрового різновиду традиції) й одночасно інтуїтивно сприймає всю біоакустичну роботу голосового апарату, що породжує аналізований звук.

Проте в нас інший випадок: студент не має уявлення ні про «еталон» співочого звуку, ні про «вокальний слух». На заняттях ми не можемо використовувати вокальну термінологію, оскільки студент не має співацького досвіду і не зрозуміє рекомендацій. З чого ж починати процес навчання?

По-перше, досвідчений педагог використовує в навчанні багаторівневу систему, яка застосовується залежно від рівня здібностей учня.

По-друге, ця система (розспівок, вправ, технічних прийомів тощо) має бути побудована на поступовості та дозованості.

По-третє, система має ґрунтуватися на процесах самоспостереження та самоаналізу. І важливим є ці процеси запустити, організувати, підтримувати й всіляко заохочувати.

Природно, що спочатку самоспостереження (відчуття) студента будуть хаотичними й недиференційованими, а самоаналіз відбуватиметься в якихось словесних описах. На початковому етапі важливо не нав'язувати учневі своїх або традиційних виразів і термінів. Істотним стане не сам вираз, обраний учнем, а той зв'язок, який виник між його самопочуттям і цим виразом.

Роль викладача в організації самоспостереження й самоаналізу майбутнього актора (актора-співака) полягає в недопущенні його звукового самообману. Самообман тут — це зміщення уваги з акустичних каналів сприйняття свого голосу на неакустичні: відчуття вібрації, тиску і працюючих м'язів. Прислів'я «повторення — мати навчання» в описуваному процесі доцільно розуміти не як повторення тону, наспіву, загальної форми музичного руху, голосних, приголосних, дихальних, голосоутворюючих або артикулярних рухів. Таке «повторення» здійснюється для закріплення будь-якої координації формування рухової навички та тренування мускулатури. Кількість залежить від рівня розвитку та обдарованості учня і від рівня та етапу процесу навчання.

Припустимо, що здобувач якоюсь мірою навчився проводити самоспостереження, а в процесі самоаналізу став показувати відтворюваність хоча б декких елементів самопочуття, що викладач оцінює позитивно. Це показує, що сам процес співочих відчуттів починає уточнюватися й поступово перетворюватися на те, що називається «регульованим образом» особистого співочого голосу.

І тепер студенту під керівництвом викладача треба перетворити те, що він проспостерігав у собі і проаналізував, у «модель потрібного майбутнього». Це означає, що дія і спогад про неї (усвідомлення й аналіз спостереження) повинні помінятися місцями в часі: уявлення про себе як про співака повинно передувати співу. Описувана послідовність виглядає так: спів — спостереження, аналіз — уявлення, спогад уявлення (імітація уявлення), спів — імітація себе (самоімітація).

Треба зазначити — єдине, що може реально робити педагог у вокально-педагогічній взаємодії — це організовувати процеси самоспостереження, самоаналізу й самоімітації в студента. Якщо цей процес був організований правильно, тобто, якщо навчання йшло успішно, то і учень відбувся як співак (співак-актор, актор). Викладач може все це робити з більшим або меншим рівнем усвідомлення (не кажучи вже про науковий рівень), але без цієї тріади йому не обійтись.

Підсумуємо: вся логіка міркування приводить до висновку, що ефективність залежить не стільки від наявності в роботі педагога системи, скільки від вищеописаної тріади: «самоспостереження, самоаналіз, самоімітація». Якщо цей процес не організовується, то жодна система не допоможе. Навпаки, наявність системи сприяє організації тріади навіть без свідомої постановки мети, а інтуїтивно: багаторазове повторення елементів системи в одній і тій же послідовності (що є неодмінною ознакою системи) включає в організмі механізми оптимізації, тобто роботи на максимальний результат з мінімальними витратами, що рано чи пізно обов'язково вийде у свідомість студента.

Однак так вже влаштовано в природі, що всі найбільш складні і тонкі функції організму переведені на автоматичну регуляцію і поставлені на надійний захист від грубого втручання свідомості. Зокрема і голосова функція, і тим більше такий тонкий і складний її прояв, як спів. Не випадково у вокальній педагогіці стільки рекомендацій негативного характеру. Але вони мають одну мету: відключити грубі прояви довільної мускулатури для звільнення мимовільної, яка сама краще знає, що треба робити. Механізми співочої регуляції голосоутворення є у кожного, але не в кожного вони включені. Їх потрібно включити саме на початку навчання. Так само, як ми можемо відчути роботу мимовільної мускулатури, опосередковано — через довільну, так само ми можемо й запустити роботу мимовільної опосередковано — через точно розраховані рухи (або нерухомість) довільної. У цьому суть принципу саморегуляції, оскільки голосовий апарат, як і увесь організм людини, є самоналагоджувальною, саморегулюючою і самонавчальною системою, координацію якої можна запустити через тренаж у навички для формування технологічної основи вокальної культури.

*Є. Козеняшев*

## **ДЕЯКІ СУЧАСНІ ТЕХНІКИ ЗВУКОДОБУВАННЯ НА КЛАРНЕТІ**

*Ye. Kozeniashev*

### **SOME MODERN SOUND ENGINEERING TECHNIQUES ON THE CLARINET**

Характер сучасного музичного мистецтва можна описати як схильного до впливу всіляких естетичних концепцій і стильових напрямів. В історії музики важко знайти інший подібний період, протягом якого його різні сторони зазнавали би такого загострення впливів. Цей процес викликає гострі дискусії серед вчених і музикантів-виконавців.

Серед багатьох сучасних технік особливо вирізняється *електронна конкретна* музика. Виникнення подібних напрямів сучасної музики пов'язано з тим, що відомі традиційні інструменти та їх звучання перестали бути єдиним засобом, що знаходиться в розпорядженні композиторів.

Деякі композитори рішуче відмовляються від традиційних звучань та використовують нові незвичайні засоби музичної виразності, спроб знайти неординарні музичні ефекти. Їх опоненти стверджують, що оркестрові інструменти ще не досягли межі своєї виразності, щоб погодитися зі зникненням їх із сучасного репертуару. Вони продовжують досліджувати й експериментувати зі звуковими та виразними можливостями традиційних інструментів, шукаючи нового звучання дерев'яних духових. Ось деякі із сучасних прийомів звукодобування на кларнеті.

Монофонія — досягнення різних тембрових звучань на одній і тій же висоті. Виконавцю надається право за власним бажанням використовувати звуки, що незначно відрізняються за тембром. Багата палітра тембрових ефектів дає чудову можливість використовувати їх або на одному звуку, або на послідовності звуків. Ефект досягається виключно за допомогою спеціальних аплікатур.

Звуковий ефект *сморцато* досягається шляхом стиснення тростини легким рухом губ, яким активно допомагають відповідні рухи щелеп.

Сморцато — вид дихання вібрато, у якому за допомогою губ відбувається зміна в наповненості звуку без участі діафрагми. *Сморцато* може бути використано на всьому діапазоні інструменту.

Коливання та напівколивання. Зниження та підвищення звуку щодо середньої його висоти відбувається за посередництвом коливання губ. Такі рухи губ створюють коливання до чверті й півтона щодо середньої висоти звуку та мають назву *губна осциляція*.

Четвертні тони та менші інтервали. Є відомим вислів А. Шонберга про те, що раніше в музичній практиці мікроінтервали не використовувалися внаслідок відсутності інструментів достатньої якості. Однак актуальне становище змінилося. Хроматична чвертьтонова послідовність може бути отримана на всьому діапазоні кларнета за допомогою впорядкування аплікатури.

Багатозвучність. Так само як і 12-напівтонова автоматична гама, 24-чвертьтонова може за допомогою нових тонів виробляти свої натуральні гармонії. Для оволодіння цим прийомом потрібна єдність об'єктивних (тростина, мундштук, інструмент) і суб'єктивних (виконавське дихання, робота уст тощо) факторів.

Багато музичних майстрів і виконавців минулого прагнули максимальної тембрової однорідності при звукодобуванні й не вважали зміни в тембрі доцільними. Їхньою метою було домогтися єдності тембру на всьому діапазоні інструменту.

«В даний час, коли спектральний аналіз дав можливість визначити висоту будь-якого звуку, є підстави заявити, що не має звуків неприємних, важких, потворних. Є тільки звукові явища, які корисні настільки, наскільки вони відповідають поставленим художнім завданням», — писав Б. Бартолоці, італійський композитор, скрипаль, відомий як піонер розширеного трактування духових інструментів.

Теоретична нерозробленість проблеми нетрадиційних засобів звукодобування на духових інструментах у сучасній музиці, зокрема в виконавському мистецтві, додає труднощів методичного характеру під час інтерпретації нових творів у класі спеціального інструменту. Та знайомство з новими прийомами гри на кларнеті не тільки готує студентів до освоєння сучасного репертуару, а й розширює їхній професійний багаж.

*Є. Воропаєв, В. Бескорсий*

## **ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ ДЛЯ МУЗИКАНТІВ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Ye. Voropaiev, V. Beskorsyi*

### **EDUCATIONAL STRATEGIES FOR MUSICIANS OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY**

У сучасному глобалізованому та цифровому світі професія музиканта зазнає радикальної трансформації. Традиційні освітні моделі, що були сформовані в умовах історичної спеціалізації та інституційного патронажу, все частіше виявляються неадекватними викликам нової економічної та технологічної реальності нашого життя. Пілотне дослідження авторів, що включає аналіз історичної еволюції професійних компетенцій та їх співвідношення з вимогами сучасного ринку, дозволяє стверджувати: ідея вузької спеціалізації музиканта-виконавця або музиканта-педагога поступається місцем ідеалу артиста-універсала, творця-підприємця, здатного до гнучкої адаптації та постійного перевизначення власних ролей.

Історичний огляд демонструє тісний зв'язок між низкою професійних вмінь музиканта та соціально-економічним контекстом. Від сакральної та придворної служби в давнину та Середньовіччі професія пройшла ключову трансформацію під час романтизму ХІХ століття. Саме тоді, з розвитком публічних концертів, формується фігура віртуоза-соліста (на кшталт Ф. Ліста чи Н. Паганіні), чий успіх і дохід прямо залежали від здатності захопити масову аудиторію технічною майстерністю. Це стало раннім прикладом монетизації особистого артистизму, що стимулювало розвиток екстремальної техніки. Унікальним та болісним історичним експериментом стала радянська система, яка через централізовану доступну за ціною освіту виховала покоління технічно досконалих, але ідеологічно та економічно обмежених виконавців. Досі згадуються бурхливі суперечки з приводу того, що ДМШ скоріше виховує ненависть до мистецтва, аніж створює «кваліфікованих любителів прекрасного» — як це передбачалося в програмних документах. Крім того, ця модель, будучи ефективною для створення «людей-інструментів», різко обмежувала можливості творчої та кар'єрної самореалізації в умовах вільного ринку.

Сьогоднішній цифровий ландшафт остаточно зруйнував монополію традиційних інституцій (лейблів, державних філармоній) на доступ до аудиторії. Завдяки інтернету, соціальним мережам та доступним технологіям звукозапису (DAW) музикант став одночасно творцем, виконавцем, продюсером, звукорежисером, маркетологом і менеджером власного проєкту — «корпорацією однієї особи». Низькі роялті від стрімінгу змушують диверсифікувати джерела доходу (мерч, краудфандинг, ліцензування, живі виступи), що потребує підприємницьких навичок. Конкуренція за увагу в перенасиченому інформаційному просторі робить критично важливими не лише якість музики та звукозапису, а й вміння будувати спільноту шанувальників, формувати унікальний бренд та ефективно презентувати себе онлайн.

Таким чином, портрет конкурентоспроможного професіонала ХХІ ст. включає комплекс надзвичайно різноманітних компетенцій: мультиінструменталізм та міжжанрову гнучкість (для розширення аудиторії та творчих можливостей); вільну імпровізацію та підбір на слух (як основу живої комунікації з публікою); технологічну грамотність (зведення, мастеринг, робота з музичним ПЗ); аранжувальницькі

та диригентсько-менеджерські навички для керівництва колективами; основи цифрового маркетингу, менеджменту та фінансової грамотності.

Цей новий ідеал безпосередньо вказує на необхідність кардинального перегляду освітніх стратегій. Традиційна модель музичної школи та училища, з її жорсткою спеціалізацією та орієнтацією на репродукцію канону, більше не відповідає запитам часу. Запропонований авторами варіант «збагаченої» навчальної програми передбачає:

У межах спеціальності: паралельне вивчення академічного репертуару та сучасних жанрів (джаз, популярна музика, електроніка), акцент на імпровізацію.

У курсі сольфеджіо: інтеграцію джазової та сучасної ладовості, практику підбору на слух сучасних композицій, ноти яких ще не опубліковано, але вони вже затребувані публікою.

У теоретичних дисциплінах: додавання модулів з комп'ютерної музики, основ акустики, звукорежисури та музичного менеджменту.

У практиці ансамблів, хору, концертмейстерського класу: набуття досвіду гри на різних інструментах, спів у різних стилях, основи аранжування для малих складів.

Ключовим також стає свідоме розділення освітніх траєкторій для майбутніх професіоналів та любителів. Якщо для аматорів достатньо знайомства з основами музичної культури, легкої та захоплюючої екскурсії в художній світ, то професійна освіта має готувати до гнучкої, багатовекторної кар'єри, де зміна творчого амплуа кілька разів за життя є не винятком, а нормою. Історичним орієнтиром тут може слугувати фігура Й. С. Баха — церковного музиканта-універсала (органіст, композитор, педагог, кантор), але оснащеного інструментарієм та комунікативними можливостями ХХІ ст.

Еволюція професії музиканта від спеціалізованих історичних моделей до багатогранності цифрової доби є об'єктивним історичним процесом. У майбутньому успіх буде залежати не від володіння єдиною віртуозною технікою, а від здатності до адаптації, синтезу та постійного навчання. Відповіддю системи музичної освіти на цей виклик має стати не косметична корекція, а стратегічна переорієнтація на виховання творчих, технологічно грамотних та мислячих особистостей з підприємницькими навичками, здатних самостійно конструювати своє професійне майбутнє в сучасному мінливому світі.

*І. Половинка*

**“SIMPLE STUDIES” КОСТЯНТИНА БЛЮХА  
ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ**

*I. Polovynka*

**“SIMPLE STUDIES” BY KOSTYANTYN BLOKH  
AS AN EXAMPLE OF CONTEMPORARY GUITAR PEDAGOGICAL REPERTOIRE**

У сучасному гітарному мистецтві, на тлі активного розвитку виконавської школи та еволюції технічних можливостей інструмента, особливого значення набуває оновлення педагогічного репертуару. У зв'язку із цим, окремої уваги заслуговують збірки сучасних композиторів, де етюд постає не лише як засіб формування технічної майстерності виконавця, але і як своєрідна лабораторія композиторських пошуків, у якій поєднуються педагогічна доцільність та художня

самодостатність. Саме таким є цикл етюдів Костянтина Бліоха “Simple Studies” («Прості етюди»).

Костянтин Бліох — сучасний український композитор та науковець. У композиторському доробку автора понад 50 творів, переважно для класичної гітари, а також ансамблів з гітарою, фортепіано та вокалу. Серед них: камерна опера, сюїта для гітари та струнних, квартети, тріо, дуети, 6 сонат для гітари, 12 прелюдій для гітари, вокальні цикли, сюїти для гітари. Костянтин Бліох неодноразово отримував відзнаки на міжнародних конкурсах композиторів, серед яких Друга премія конкурсу композиторів Італійської гітарної спілки за тріо «Мобі Дік» для гітари, дзвонів та трикутника (2007), Перша премія IV Конкурсу композиторів для гітари в м. Ачерра (Італія, 2015) за твір “Suite di Elementi” для гітари соло, Перша премія Нордгорнського гітарного фестивалю (Німеччина, 2018) за Сонату №5 «Канберра», Друга премія III Міжнародного конкурсу композиторів «КомпоГітар» (Україна, 2022) за «Два етюди» для гітари соло. Твори Костянтина Бліоха були опубліковані видавництвами Канади, Данії, Нідерландів, Франції, Італії.

“Simple Studies” для гітари були написані у 2024 р., до циклу увійшло 18 мініатюр для учнів-гітаристів, які можна охарактеризувати як звукові замальовки. Збірка видана в паперовому та електронному форматах данським видавництвом Bergmann Edition у 2025 р.

Обсяг нотного тексту кожного етюду обмежується однією сторінкою, що дозволяє сконцентрувати увагу виконавця на відпрацюванні конкретних технічних або художніх завданнях. Рівень складності етюдів — від легкого до середнього, а темпи здебільшого помірні, що робить їх доступними для виконання широкому колу гітаристів. Автор прагне охопити різноманітні гітарні техніки та музичні стилі, створюючи твори, корисні для формування та розвитку певних навичок, а також, що не менш важливо, цікаві для виконання та прослуховування. Етюди впорядковані не за рівнем складності, а радше за музичною різноманітністю, подібно до сюїти, спираючись на принцип контрастності. У передмові автор рекомендує викладачам та учням обирати для виконання кілька творів за власним смаком, щоб створювати менші сюїтоподібні цикли.

Характерною рисою збірки “Simple Studies” є стилістична різноманітність — окремі етюди відсилають до східних інтонацій (№ 7, № 9), китайської пентатоніки (№ 4), єврейської скрипкової традиції (№ 15), джазової гармонії (№ 10, № 11, № 18) та рок-музики (№ 16).

Етюд № 1 є однією з найпростіших мініатюр, де матеріал викладено з використанням відкритих струн і мінімальним задіянням лівої руки, що допомагає сформувати базові навички звукоутворення. Етюд № 2 — це варіації на просту гармонічну послідовність, подібну за фактурою до гітарних творів класико-романтичної доби. Етюд № 3 є доволі віртуозним, містить швидкі пасажі, що поєднують звуки зменшених тризвуків та відкритих струн у різних позиціях. Середній розділ твору *Meno mosso rubato*, у якому такти почергово виконуються *sul tasto* та *sul ponticello*, сприяє розвитку навичок зміни тембру. Етюд № 4 написано в квазікитайському стилі на основі пентатоніки з використанням натуральних флажолетів і гітарному прийому гри легато. Етюд № 5 характеризується енергійним синкопованим ритмом і дуольно-тріольними поєднаннями. Етюд № 6 ліричний за своїм характером, написаний у формі варіацій на послідовність септакордів і нонакордів із використанням тремоло. В Етюді № 7 автор використовує прийом

гри *tambora*. Твір звучить у орієнтальному стилі, побудований на остинатному акорді Соль та специфічній октавній гамі. Етюд № 8 — це жига в класичному стилі, мелодика якої збагачена форшлагами. Мелодичний матеріал Етюду №9 базується на октавній гамі. Середній розділ характеризується використанням неповного баре та сприяє відпрацюванню цього прийому, а також навичкам позиційного переходу. Етюд № 10 покликаний до розвитку техніки правої руки, характеризується джазовими гармоніями. Етюд № 11 — енергійний за характером, з хроматизованим мелодичним рухом. Етюд № 12 знайомить учня з додекафонією та кластерами. Етюд № 13 побудований на арпеджіо в тріольній пульсації з мелодичною лінією у верхньому голосі. Етюд № 14 — діатонічні варіації на гармонічну послідовність. Етюд № 15 написаний у стилі єврейської музики з характерним *rubato* й танцювальними елементами. Етюд № 16 сприяє розвитку акордової техніки, побудований на синкопованому ритмі з мотивами зменшеного ладу в басу. Етюд № 17 — ліричне *Adagio*, де натуральний звук поєднується зі штучними флажолетами. Авторська ремарка *l. v. sempre* вказує на необхідність нашарування звуку та кантиленне інтонування голосів. Завершує цикл “Simple Studies” Етюд № 18 — жартівливе скерцо з джазово-танцювальним характером, що вимагає від виконавця артикуляційної чіткості.

Отже, цикл “Simple Studies” Костянтина Блюха виконує не лише навчальну, а й художньо-пізнавальну функцію, знайомлячи виконавця з різними прийомами гітарної техніки та широким спектром музичних стилів.

Х. Юрко

## СИСТЕМА ПРИНЦИПІВ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Kh. Yurko

### THE SYSTEM OF PRINCIPLES OF TIMBRE ORGANIZATION

Запропонована Ю. Іщенкою система тембрових опозицій як інструментарій аналізу тембрової організації є аналітично ємною і продуктивною для аналізу не тільки тональної музики. Не випадково дослідження композитора й дослідника науково відрефлексовані в українському музикознавстві. О. Жарков акцентує декілька важливих моментів, які підважують об’єктивність системи тембрових опозицій Ю. Іщенка та її відповідності структурам людського дискурсивного мислення. По-перше, це опора на універсальні для людської культури бінарні опозиції, які утворюють смислові пари протилежностей у різних культурах. По-друге, О. Жарков демонструє, що запропоновані Ю. Іщенкою п’ять пар утворюють ієрархічну систему. Базовою тут є пара «тембровий контраст — темброва тотожність», у свою чергу, чотири інших постають на її основі як її конкретизації, розгортання в різних площинах.

Цей підхід до аналізу тембрової організації через темброві характеристики не є ізольованим у світовій науковій думці і корелює положенням, сформульованим у наукових працях Р. Boulez (1987) та D. Smalley (1994). Зокрема, для дослідження принципів використання тембрів в інструментальній музиці П. Булез пропонує опозиційну пару «артикуляція / злиття (ф’южн)». Автор зазначає, що світ інструментальної музики фактично розділений на дві частини: світ малих ансамблів, або камерна музика, і світ великих колективів, або оркестрова музика. Малий ансамбль в основному використовує «аналітичний дискурс» за допомогою

тембру, створюючи інтерес шляхом уточнення та поділу, тоді як великий ансамбль здебільшого використовує множення, накладання, накопичення. «Маленький ансамбль — це, переважно, “світ артикуляції”, тоді як великий ансамбль — це, по суті, “світ ф’южн” (злиття)» (Boulez). Композитор робить висновок, що тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою; його специфіка є мірилом його важливості (Boulez). У свою чергу, у дослідженні тембрового параметра спектральної музики Д. Смоллі використовує пару понять «інтеграція / дезінтеграція» (Smalley). На нашу думку, ці поняття корелюють парі опозицій «артикуляція / злиття (ф’южн)» у праці П. Булеза, а також принципам «темброве інтегрування і темброве диференціювання», сформульованим Ю. Іщенко. У зв’язку із чим можна висловити припущення щодо універсальності цієї, а також інших опозиційних пар, що може бути підтверджено аналітичним шляхом на різноманітному матеріалі.

Водночас вищевказані пари принципів не утворюють замкненої системи, на нашу думку, вони можуть бути доповнені. Важливою теоретичною основою для цього є праця S. Larson та L. Van Handel (2005), де вводиться поняття «музичної інерції» як однієї з трьох специфічних «музичних сил», що визначають сприйняття слухачем цілеспрямованого руху. Висловлюємо гіпотезу, що ця ідея може бути розвинута й екстрапольована на сферу тембрової організації. Очевидно, що по відношенню до інерції опозиційною парою є активність. Тому пропонується ввести до наукового обігу авторську пару опозиційних принципів тембрової організації «*темброва інерція / темброва активність*».

Під тембровою інерцією розуміється утримання тембру (тембр як константа) завдяки способу звукоутворення у взаємодії з динамічними, штриховими, регістровими, фактурними умовами, що породжує ефект тембрової сталості. Опозиційним поняттям є темброва активність — зміна тембру різними засобами й різною мірою, що ініціює ефект тембрової модифікації, трансформації. Для змін такого типу, які відбуваються з одним тембром (можна сказати, всередині тембру), пропонується застосовувати поняття *внутрішньо-тембрових модифікацій*. Під *внутрішньо-тембровими модифікаціями* будемо розуміти зміни тембру різними засобами (завдяки прийомам звукоутворення, штрихам, динаміці, регістру, фактурі), які можуть відбуватись в широкому діапазоні: від мінімальних до кардинальних.

*О. Василенко*

**КОНЦЕРТ № 2 МІ МІНОР ЕНТОНІ ГАЛЛА-РІНІ  
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ  
В БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ США**

*О. Vasylenko*

**ANTHONY GALLA-RINI'S CONCERTO № 2 IN E MINOR  
IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERTO GENRE  
IN THE ACCORDION ART OF THE USA**

Жанр концерту для баяна (акордеона) з оркестром представлений у доробку композиторів Сполучених Штатів Америки незначною кількістю творів. Серед достеменно відомих творів у цьому жанрі можна назвати лише: “Bayan & Beyond” (2000) Данієля Ланвіттса (Daniel Lanwitts); “Tamarak” (2000) Александри Гарднер

(Alexandra Gardner); Concerto № 2 in E minor (2003) Ентоні Галла-Ріні (Anthony Galla-Rini); “True Love” (2006) Джулії Вулф (Julia Wolfe); Concerto (2008) Марка Пітерінга (Mark Petering) та Concerto for Accordion and Orchestra (2014) Джеймса Огберна (James Ogburn).

Одним з найбільш значущих з них є Концерт № 2 мі мінор Ентоні Галла-Ріні (Anthony Galla-Rini, 1904-2006). Постать Е. Галла-Ріні справедливо вважається однією з провідних у баянно-акордеонному мистецтві США. Цей талановитий артист-виконавець, композитор, диригент і педагог увійшов в історію американської музики як перший музикант, котрий активно сприяв формуванню образу акордеона як концертного інструменту. Композиторська спадщина митця містить два Концерти для акордеона з оркестром (№ 1 g-moll, 1941, та № 2 e-moll, 1976), Сонату d-moll для акордеона соло, велику кількість естрадних мініатюр тощо. Е. Галла-Ріні здійснив також вагомий вплив на формування в США акордеонної методико-педагогічної літератури, зокрема як автор двотомної методики навчання гри на цьому інструменті.

Концерт № 2 Е. Галла-Ріні для готово-виборного баяна (акордеона) був написаний у 1976 р., проте світова прем'єра твору відбулася лише у 2003 р. в Університеті Вісконсин-Медісон (University of Wisconsin–Madison). За ствердженням першого виконавця цього концерту Стаса Венглевські (Stas Venglevski), причинами такої хронологічної віддаленості стали: 1) величезна популярність Концерту для акордеону № 1 Е. Галла-Ріні, який був багато разів виконаний і записаний самим композитором та багатьма іншими виконавцями, 2) надзвичайна складність Концерту № 2, а також те, що 3) готово-виборний баян (акордеон) на той час не був поширений у США. Як зазначає С. Венглевські, «На щастя, композитор був серед глядачів на прем'єрному виконанні в м. Медісоні, оскільки це була перша можливість почути цей концерт. Окрім цього, митець мав можливість внести композиторські правки та побажання стосовно виконання твору» (З особистої бесіди зі С. Венглевським, що відбулася 31.05.2025 р.). Таким чином, фактичним початком існування Концерту № 2 Е. Галла-Ріні на академічній сцені слід вважати 2003 рік, коли цей твір вперше було виконано Стасом Венглевським.

Концерт складається з трьох частин (співвідношення частин: швидко — повільно — швидко). За характером взаємодії соліста та оркестру між собою композиція належить до домінантно-сольного типу концерту. Перша частина твору побудована в контрастно-складеній формі, при цьому композитор дотримується класичного принципу розміщення сольної каденції. Друга частина, яка виконує функцію ліричного центру Концерту, має пасторальний характер, вирізняючись високим рівнем мелодизму в партії соліста. Фінал Концерту загалом відповідає класико-романтичним традиціям, слугуючи, за визначенням С. Венглевські, «своєрідним італійським танцювальним рондо» (З вищезгаданої особистої бесіди із С. Венглевські). Зауважимо, що, оскільки родина Е. Галла-Ріні належала до кола італійських іммігрантів, італійські музичні традиції мали безумовний вплив на творчість композитора.

Отже, Концерт № 2 Е. Галла-Ріні для готово-виборного акордеона (баяна) з оркестром є яскравим прикладом імплементації класико-романтичної жанрової традиції інструментального концерту в баянно-акордеонному мистецтві Сполучених Штатів Америки.

*Х. Галела*

**МУЗИЧНО-ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ КОМПОЗИЦІЇ «БУЛЬТЕР'ЄР»,  
ВИКОНУВАНОЇ АНДРІЕМ КУЗЬМЕНКОМ У СТИЛІ «ПАНК-РОК»**

*K. Halela*

**MUSICAL-EXPRESSIVE MEANS  
OF THE COMPOSITION "BULL TERRIER" PERFORMED BY ANDRIY KUZMENKO  
IN THE STYLE OF "PUNK-ROCK"**

Новітня українська рок-музика з кожним роком привертає все більшу увагу не лише широкого кола її любителів та популяризаторів, а й вчених-музикознавців. Адже вона, як і академічна музика, займає вагомий нішу в сучасному соціокультурному просторі. Їй, насамперед, властиві відмінні від академічної творчості способи творення композицій та їх виконання. Новизна дослідження полягає в тому, що тут вперше в українському музикознавстві проаналізовано композицію «Бультер'єр» Андрія Кузьменка, написану в стилі «панк-рок».

Сучасна українська рок-музика багата не лише стилістикою музичних складових, а й використанням стилів, які її репрезентують. Найчастіше вона написана в таких стилях, як: «поп-рок», «сенті-рок», «електро-рок», «фольк-рок», «ліричний поп-рок», «панк-рок». Останній, з вище перерахованих, домінував у таких українських рок-групах, як: «Брати Гадюкіни», «Воплі Відоплясова», «Фліт», «Хамерман Знищує Віруси». Деякі композиції, що написані в цьому стилі, були присутні й у репертуарі рок-групи «Скрябін».

Зауважимо, що стиль «панк-рок» вперше був зафіксований у 1970-х роках в американській та англійській музиці. Для цього стилю характерні такі риси, як: словесні тексти побудовані на сюжетах, що розкривають злободенність життєвих буднів звичайних людей, їхнє несприйняття навколишньої дійсності яка їх оточує, суб'єктивне сприймання світу героями словесних текстів тощо. Цей стиль характеризують невеликі за структурою та обсягом музичні композиції, що виконуються в жвавому темпі, емоційному характері, з використанням простої гармонічної мови, невеликими за обсягом звукорядами, перемінними ладоутвореннями, з домінуванням інструментального супроводу над співом. Зауважимо, що виконавці композицій, написаних у стилі «панк-рок», виступають перед публікою з незвичайним для глядачів іміджем: розфарбованим обличчям, екстравагантними зачісками, нестандартними костюмами, взуттям, тощо).

Саме такі характерні риси, що властиві композиціям, виконуваним у цьому стилі, й захоплюють широке коло слухачів (підлітків) і надають їм можливість своїми танцювальними рухами брати активну участь у сприйманні цієї музики. У творчості відомої української рок-групи «Скрябін» присутні композиції, написані в різних рок-стилях. Серед них на увагу заслуговує й стиль панк-рок, у якому написані композиції «Бультер'єр», «Танець пінгвіна», «Сам собі країна», «Хлопці-олігархи», «Глобус», «Люди, як кораблі» (слова і музика Андрія Кузьменка). Серед них на увагу заслуговує й композиція «Бультер'єр», що ввійшла до восьмого студійного альбому рок-групи «Скрябін» під назвою «Модна країна» (записаний на львівській студії «Спати» у 2000 р.).

Словесному тексту цієї композиції властивий іронічно-сатиричний характер. Його герой намагається відокремитись від навколишнього світу, передусім несприйнятливою для нього. Тому герой виступає в образі бультер'єра, який

зазвичай має бійцівський характер й таким чином часто є агресивним до людей. Зауважимо, що такого спрямування тексти Андрій Кузьменко часто використовував у своїй музично словесній творчості, у якій переважає не сприйняття тодішнього життя простих соціальних верств, зазвичай підліткової молоді. Композиція «Бультер'єр» написана в жвавому темпі в жанрі танцю фокстрот. Саме він настроює слухачів сприймати не тільки музично-поетичний текст, а й використовувати танцювальні рухи під час слухання цієї композиції.

Такий спосіб поєднання сценічного дійства зі слухацькою аудиторією соціалізує останню й надає виконавцям широкого визнання рок-групи «Скрябін» серед меломанів. Цікавим є й ритмічний малюнок цієї композиції ( ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ), в якому відчутна синкопована метрика. До речі, такий ритм є важливим показником у музиці, написаній в стилі панк-рок. Більш спрощеним є ритмічний малюнок у приспіві, адже саме він організовує танцювальні рухи й, таким чином, надає композиції іскрометного жвавого характеру. На увагу заслуговує й мелодія композиції «Бультер'єр». Якщо у строфі вона виконана в нижчому регістрі, то в приспіві вона проінтонована дещо вище. Саме такого роду поєднання двох мелодичних рівнів дає можливість сприймати композицію на дволінійному просторі. Співак наприкінці кожного музичного речення використовує невеличке глісандо, що споріднює виконавця з традицією вуличного аматорського співу, характерного для не професійної масової аудиторії. Саме такий спів споріднює виконавця з великою слухацькою аудиторією, яка часто бере активну участь у виконанні композицій і, таким чином, творить одне музично-виконавське дійство. Загалом мелодична лінія цієї композиції звучить у межах кварта-квінти, що близька за своїм інтуванням зі стилем реп. Композиція «Бультер'єр» розпочинається 16-тактовим інструментальним вступом, побудованому на ритмоінтонаціях приспіву. Саме вступ і задає тон цій композиції й настроює слухача на іскрометну рефлексію героя в іпостасі собаки бультер'єра. Опісля слідує одна за одною три строфи рівноскладової будови, в основі яких є дванадцятискладник з аналогічним за кількістю віршів приспівом, що двічі повторюється. Якщо в основу строфічної будови покладено регулярно акцентний дванадцятискладник, то в приспіві присутній одинадцятискладник. Саме таке складочислення надає приспіву грайливої і танцювальної музичної інвенції.

Після другого приспіву звучить чотиритактова інструментальна перегра, побудована на ритмічному малюнку другого сегмента приспіву й, таким чином, настроює слухача на сприймання тексту третьої строфи, після якої знову звучить приспів та чотирирядкове закінчення, побудоване на лексемах «а я не бультер'єр», що чотири рази повторюється з однотактовими інструментальними переграми між ним. Наприкінці твору поступово зменшується динаміка інструментального супроводу й таким чином завершує композицію. Загалом пісня «Бультер'єр» за словесним текстом й способом виконання близька до міського вуличного балагурного співу, і тому вона так захоплює багатотисячну слухацьку публіку.

*О. Зелік*

## **ВПЛИВ ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОЇ ШКОЛИ НА ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА В США**

*О. Zelyk*

### **THE INFLUENCE OF THE PEDAGOGICAL TRADITIONS OF THE FRENCH SCHOOL ON THE FORMATION OF ACADEMIC SAXOPHONE PERFORMANCE IN THE USA**

Французька та американська традиції гри на саксофоні сформувались як два взаємопов'язані, але водночас самостійні напрями академічного виконавства, які мають власні історичні, культурні та методичні особливості. Французька школа, що виникла в контексті західноєвропейського симфонізму, заклала фундамент академічного саксофонного виконавства у світовому музичному мистецтві, включно зі США. Різновекторна діяльність її фундатора (виконавська, педагогічна та композиторська) — М. Мюля сприяла відкриттю в 1942 р. класу саксофона в Паризькій консерваторії. Музикант створив оригінальну методику, що передбачала розвиток характерного чистого тону, тембрової рівності регістрів, стабільної інтонації, правильного амбушуру та артикуляції, що імітує вокальне звучання, а також жорсткого, швидкого вібрата малого діапазону як центрального елемента класичного стилю гри на саксофоні. Його підхід передбачав індивідуальне навчання учнів, де результати викладання безпосередньо корелюють зі здібностями майбутніх музикантів, а технічні навички становлять основу, на якій формується музична виразність, впевненість та виконавська культура.

Через відсутність оригінального саксофонного репертуару, М. Мюль робив перекладення та транскрипції різножанрових флейтових, гобойних, скрипкових композицій для названого інструмента, а також створював власні етюди для розвитку виконавської майстерності учнів. Ця методика передбачала обов'язкову роботу з арпеджіо, постійне вдосконалення технічних елементів, контроль швидкості та рівності швидкості вібрата за допомогою застосування метронома, камерно-ансамблеву практику та активне використання квартетного репертуару, що сприяло утвердженню статусу саксофона як академічного інструмента в західноєвропейському музичному мистецтві.

Американська школа саксофонного виконавства, що набула статусу класичної завдяки педагогічній системі Ларрі Тіла, сформувалася в 1930-х роках у Бостоні та вирізняється низкою характерних рис. У процесі викладацької діяльності музикант окреслив комплекс засадничих принципів навчання гри на саксофоні, які визначили подальший її розвиток. Серед них — специфічні вимоги до формування звуку, зокрема використання так званого «джазового вібрата», що передбачає опанування глибокого, повільного коливання широкого амплітудного діапазону; досягнення якісного, насиченого тону; орієнтація навчального процесу на безперервне вдосконалення виконавських умінь та їх трактування як первинних відносно технічних, що постають передусім як прояв індивідуального самовираження, а не лише як результат професійної майстерності. Важливе місце в його педагогічній системі посідало навчання в малих групах, що сприяло розвитку ансамблевого виконавства й комунікації між студентами, а також їх індивідуального розвитку.

Подібно до Марселя Мюля у французькій традиції, Ларрі Тіл став ключовою постаттю в становленні американської саксофонної школи, зокрема в галузі

методики викладання гри на названому інструменті. Його методичні засади були сформульовані лише на кілька років пізніше за принципи, розроблені французьким колегою. Проте, попри спільність окремих концептуальних положень, педагогічні підходи обох музикантів розвивалися під впливом різних культурних контекстів першої половини ХХ ст. — паризького та американського (зокрема бостонського й детройтського). Саме розбіжності в розумінні звукового ідеалу, ролі техніки та способів організації навчального процесу зумовили поступове виокремлення двох професійних напрямів — французької та американської шкіл класичного саксофонного виконавства.

Попри різницю в підходах, обидві школи мають спільні риси, як-от систематична робота над технікою, розвиток чистого тону, увага до вібрато та індивідуальний підхід до розвитку професійної майстерності учнів.

Вплив французької школи на американську проявився в процесі інтеграції педагогічних принципів М. Мюля в систему вищої музичної освіти США, коли американські саксофоністи, зокрема Фредерік Хемке та інші його учні, перенесли засади класичної техніки гри на саксофоні до системи професійної музичної освіти, забезпечивши його утвердження як повноцінного академічного інструмента в навчальних програмах, конкурсній та концертній практиці.

Цей процес включав не лише запозичення технічних прийомів, але й переосмислення функціонування саксофона в новому соціокультурному контексті: прозорий темброво контрольований звук, притаманний французькій саксофонній школі, став еталоном «класичності» для американських виконавців, що протиставлявся його джазовій експресивній манері, характерній для національної традиції. Водночас розширення тембрової палітри, активніше використання динамічних контрастів, поєднання класичної методики з американською виконавською експресією, зумовило формування самобутньої американської школи, яка зберегла зв'язок із французькою, але набула самостійності та світового впливу. При цьому з кожним новим поколінням саксофоністів відмінності між французькою та американською школами поступово розмиваються, що робить контраст між ними менш очевидним.

Багато сучасних виконавців навчалися в представників обох традицій. Прикладом є Джон Семпен, професор саксофона в Державному університеті Боулінг-Грін, який навчався в Ларрі Тіла та Фредеріка Хемке — учня М. Мюля. Завдяки цьому американська школа поєднує принципи обох традицій і передає їх наступним поколінням, водночас активізує розвиток національного різножанрового саксофонного репертуару.

Отже, французька школа слугувала методологічним підґрунтям розвитку академічного саксофонного виконавства в США. Водночас американська школа розвинула самобутню традицію, яка інтегрує класичні та національні принципи, утвердивши саксофон у системі вищої музичної освіти та світовому контексті.

*К. Трикозюк*

## **НАРОДНО-ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ**

*К. Trykoziuk*

### **FOLK-ORCHESTRAL ART IN THE DISCOURSE OF CONTEMPORARY MUSICOLOGY**

У вітчизняному музикознавстві активне вивчення національних народних інструментів розпочалось наприкінці XIX ст. Однією з перших робіт у цьому питанні постають дослідження композитора та педагога М. Лисенка. У своїй роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (1874) автор описує особливості побудови української кобзи. У 1955 р. видається оновлена версія книги під назвою «Народні інструменти на Україні», у якій М. Лисенко описав органологію, стрій та характеристику звуковиразжальних можливостей ліри, торбана, бандури та ін. народних інструментів, що побутували на території України. Як зазначає Т. Сідлецька — це перше в Україні дослідження, що комплексно оглядає питання виникнення та еволюції інструментів українського народу.

Пріоритетне місце у вивченні історії та органології народних інструментів посідає праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (1930). У ній автор надає класифікацію, розглядає особливості побудови, вивчає стрій та діапазон, досліджує історію походження та прослідковує географію поширення народних інструментів в Україні. Дослідник також вивчає прототипи та проводить широкі паралелі із західноєвропейським інструментознавством.

Великий інтерес викликає праця музикознавця А. Гуменюка «Українські народні музичні інструменти» (1967), у якій ґрунтовно прослідковується історія виникнення та удосконалення народних інструментів, особливо в радянський час. Автор дає поглиблену характеристику музичним інструментам українського народу, викладає особливості конструкційної побудови та надає перелік прийомів звукодобування. Зокрема, значну частину роботи присвячено історіографії становлення та еволюції багатьох форм ансамблевого та оркестрового музикування в Україні, починаючи з ансамблів трістних музик і закінчуючи характеристикою монотембрових складів та повноцінними академічними зразками народно-оркестрового виконавства.

Харківський бандурист, диригент та композитор Л. Гайдамака видав ряд статей у журналі «Музика масам» (1928–1929), у яких описано перший оркестр українських народних інструментів, створений ним на базі капели бандуристів при клубі «Металіст». Автор описує групу оркестрових бандур та надає органологічні дані щодо таких інструментів, як сопілки, хроматичні ліри, трембіти та цимбали.

У XXI ст. значно посилюються тенденції щодо системного вивчення історії, розвитку, трансформації та удосконалення такого явища як оркестр народних інструментів. Однією з перших комплексних робіт, присвячених етапам формування академічної народно-оркестрової традиції, є дисертаційне дослідження Ю. Лошкова «Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття)» (2000), у якому автор розкриває вплив постаті В. Комаренка на формування оркестру народних інструментів в Україні. Також, Ю. Лошков акцентує увагу на регіональній специфіці розвитку народно-інструментального виконавства в Слобідській Україні.

Значний науковий та практичний потенціал стосовно вивчення процесу становлення українського оркестру народних інструментів являє монографія Т. Сідлецької «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2009). У дослідженні авторка надає обширне уявлення про генезу українського народного інструментарію та висвітлює процес еволюції українського народного оркестру. У роботі представлені особливості формування саме національного народно-оркестрового виконавства, але недостатньо приділяється увага академічним формам народного оркестру, які функціонують при державних навчальних закладах.

З погляду специфіки інструментувань та перекладень музичних творів для оркестру народних інструментів, цікавим постає дисертаційне дослідження В. Дейнеги «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» (2006), у якому автор робить перелік основних прийомів та засобів інструментовки. Дослідник надає порівняльну характеристику оркестрів народних інструментів, досліджує принципи темброутворення, розглядає прийоми звукодобування на оркестрових інструментах та ототожнює загальні поняття щодо специфіки оркестровки.

Дисертаційне дослідження О. Трофимчука «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» (2007) ілюструє широкий діапазон основних положень щодо еволюції тембру в народно-оркестровому виконавстві. Автор надає класифікацію складів та репертуару оркестру народних інструментів та в загальному плані досліджує розвиток народно-оркестрового письма.

У науковій праці А. Стрільця «Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі» (2022) дослідник висвітлює історичні аспекти становлення оркестру народних інструментів на базі першої в Україні кафедри народних інструментів при Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. У роботі розкривається репертуарна проблематика й надаються змістовний аналіз творів харківських композиторів з погляду диригентської інтерпретації.

Спробу уніфікувати функціональні особливості керівника, оркестранта та колективу загалом здійснили А. Душний та Ю. Чорний у статті «Оркестрове музикування на народних інструментах у контексті академічного синтезу ХХІ століття» (2015). Автори також розглядають питання становлення та осучаснення репертуару для оркестру народних інструментів на початку ХХІ ст.

Вплив історичних подій на розвиток народно-інструментальної культури південного регіону України досліджує В. Шеремет у статті «Музичне аматорство в контексті розвитку народно-інструментального мистецтва Причорномор'я України на межі ХХ–ХХІ століть». Авторка відзначає нерівномірний стан вивчення народно-інструментальних традицій у різних областях Причорномор'я.

У свою чергу, оркестрова практика виконавства на народних інструментах Дніпропетровщини розглядається Н. Башмаковою, В. Кікас та Ю. Федотовим у статті «Формування культури оркестрового виконавства на народних інструментах: досвід державної академії музики імені М. Глінки». Науковці в історичному аспекті надають характеристику фахової підготовки оркестрантів на кафедрі народних інструментів Дніпропетровської академії музики.

Відмічаючи важливе практичне та наукове значення розглянутих праць, присвячених вивченню різних векторів становлення та специфіки оркестру

народних інструментів, можна зазначити, що проблематика народно-оркестрового виконавства не втрачає актуальності і в наш час. Вона залишається предметом активного наукового пошуку, проте аналіз наявної літератури виявляє певні лакуни в аспекті творчого переосмислення цього явища в контексті сучасних культурних процесів.

Д. Маяцький

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКОРДЕОНА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХАРРІ ВЕССМАНА

D. Maiatskyi

### INTERPRETATION OF THE ACCORDION IN THE COMPOSITION OF HARRI WESSMAN

Баянно-акордеонне мистецтво є важливою складовою європейської музичної культури другої половини ХХ — початку ХХІ століття. У цей період акордеон поступово утверджується як академічний інструмент й активно входить до жанрових сфер камерно-ансамблевої та концертної інструментальної музики.

Суттєву роль у цьому процесі відіграє творча діяльність фінських композиторів та виконавців-акордеоністів, яка значною мірою сприяє визнанню акордеона як рівноправного інструмента сучасного академічного музичного мистецтва.

Одним із яскравих представників сучасної фінської композиторської школи є Харрі Вессман (Harri Wessman, нар. 1949), чия творча діяльність демонструє вдале поєднання традицій та новачій. Професійну освіту музикант здобув в одному з провідних музичних навчальних закладів Північної Європи — Академії Сібеліуса у Гельсінкі. У композиторському доробку митця чільне місце загалом посідають сфери камерно-інструментальної та вокальної музики.

Звернення композитора до акордеона пов'язане з пошуком нових темброво-фонічних можливостей сучасної музики та бажанням інтегрувати інструмент в академічну композиторську практику. Акордеон у творчості Харрі Вессмана репрезентований як у сольних, так і в камерно-ансамблевих жанрах.

Сольний напрям представлений передусім концертними та педагогічними композиціями, серед яких — Соната для акордеона (*Sonatti harmonikalle*, 1986), Lamento пам'яті композитора Йоуні Кайпанена (*Lamento — in memorial Jouni Kaipanen*, 2015), *Je chante la beauté de la solitude* («Я оспівую красу самотності», 1982), цикли *Album for Marjut Tynkkynen's Accordion Class, and others as well*, збірка *Soitan harmonikkaa* («Я граю на акордеоні»), які яскраво демонструють характерні риси авторського стилю митця та його розуміння цього інструменту.

Камерно-ансамблева сфера акордеонної творчості Харрі Вессмана представлена насамперед такими композиціями, як *Duo for Accordions* для двох акордеонів (1980), Тріо для акордеону, флейти та гітари (*Trio for Accordion, Flute and Guitar*, 1981), *Barocco* для віолончелі та акордеона (2006).

У Дуеті для двох акордеонів (*Duo for Accordions*) композитор використовує принцип поліфонічної взаємодії партій, завдяки чому формується складна багатоголосна фактура та виразна темброва палітра. Партії акордеонів утворюють єдину фактурну систему, у якій тематичний матеріал постійно передається від одного виконавця до іншого. Такий принцип побудови музичної тканини створює відчуття безперервного діалогу.

У Тріо для акордеону, флейти та гітари акордеон виступає як рівноправний учасник камерного ансамблю, вступаючи в тембровий діалог із флейтою та гітарою. Тематичний матеріал розподіляється між інструментами, що створює відчуття постійної взаємодії та розвитку, у якому кожен інструмент виконує самостійну роль, а їх поєднання створює різноманітні колористичні ефекти.

У свою чергу, *Barocco* для віолончелі та акордеона є характерним прикладом притаманного творчості композитора звернення до стилістичних алюзій барокової музики в поєднанні з елементами сучасної музичної мови.

Музична мова акордеонових творів Вессмана загалом характеризується поєднанням традиційних і модерних принципів музичного мислення, фактурних прийомів тощо. Для творчості композитора характерне використання поліфонічної фактури, реєстрової драматургії та різноманітних тембрових контрастів. Митець активно використовує акордові комплекси, квартково-квінтові співзвуччя та інші гармонічні структури, що збагачують темброву палітру акордеона. Особливу роль відіграє поєднання акордових вертикалей із лінарним розвитком голосів, що дозволяє максимально розкрити багатоголосий потенціал інструмента.

У творчості Харрі Вессмана акордеон постає як універсальний академічний інструмент, гідний репрезентант сучасної музичної мови, здатний виконувати концертний репертуар, виступаючи як з ансамблевими, так і з сольними функціями. Акордеонний доробок композитора є важливою складовою його камерно-інструментальної творчості та сучасного баянно-акордеонного мистецтва Фінляндії загалом.

*I. Ivakh*

## **РИТОРИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА**

*I. Ivakh*

### **RHETORIC AS A TOOL FOR SHAPING PERFORMANCE STRATEGY IN VIOLIN ART OF THE ENLIGHTENMENT ERA**

Сучасний етап розвитку музикознавства та виконавської інтерпретології характеризується глибоким інтересом до семантичних та комунікативних аспектів музичного тексту. Особливо гостро це питання постає при дослідженні спадщини XVIII ст. — епохи Просвітництва, де музика не мислилася поза контекстом інтелектуальних та філософських рухів. Для скрипаля-дослідника ключовим викликом є розкодування авторського задуму, що потребує залучення міждисциплінарних підходів. Найбільш релевантним у цьому контексті є метод музичної риторики, який у добу Просвітництва слугував універсальною мовою та фундаментом для професійного мислення.

У XVIII ст. музика вважалася безпосередньою аналогією вербального мовлення, а композитор — оратором, чиєю метою, крім естетичне задоволення слухача, було ще й переконання та збудження певних афектів. Відповідно, скрипковий концерт як жанр, заснований на діалозі (а часто й на змаганні) соліста та оркестру, став ідеальною платформою для реалізації риторичних стратегій.

Французький скрипковий концерт доби Просвітництва (зокрема творчість Ж.-М. Леклера, П. Гавіньє, Дж. Б. Віотті) демонструє унікальний синтез раціоналістичної логіки та витонченої емоційності. Французька традиція вимагала

від скрипаля особливої уваги до артикуляції, яку ми трактуємо як «музичну пунктуацію». Вибір штриха (*detaché*, *martelé*, *flautando*) у контексті риторики стає аналогом вимови голосних чи приголосних, акцентуванням важливих слів або витриманою паузою між реченнями. Окремим аспектом виконавської стратегії є феномен *notes inégales* (нерівних тривалостей). Цей прийом не був просто ритмічною особливістю, а слугував риторичним засобом надання музичній мові природності, гнучкості та «людяності», наближаючи її до живого декламаційного процесу.

У структурі французького концерту риторичні фігури (такі як *anaphora* — повторення, *exclamatio* — вигук, *abruptio* — раптовий розрив) виконують роль смислових вузлів. Для виконавця розуміння цих фігур є ключем до формування динамічного та темпового плану. Наприклад, використання фігури *suspira* (зітхання) вимагає не просто розірваного штриха, а певної мікродинаміки та «дихання» смичка, що імітує людський голос.

Еволюція французької скрипкової школи на межі XVIII–XIX ст. демонструє поступовий перехід від барокової риторики до більш масштабних, драматичних стратегій, що згодом заклали підвалини академічного романтизму. Проте, риторичне ядро залишалось незмінним: скрипаль завжди виступав у ролі дієвої особи, яка «промовляє» через інструмент.

Формування сучасної виконавської стратегії передбачає свідомий вибір між аутентичним виконавством та сучасною академічною традицією. Однак риторичний метод є універсальним для обох цих підходів. Він дозволяє уникнути двох крайнощів: сухого академізму (механічного відтворення нот) та надмірної суб'єктивності, не властивої епосі. Риторика допомагає виконавцю: обґрунтовано обирати темп, виходячи з риторичного афекту, а не лише з технічної зручності; диференціювати музичну фактуру на «головне» та «другорядне» за принципом ієрархії ораторської промови; вибудувати драматургічну лінію цілого циклу як цілісної інтелектуальної подорожі слухача.

Отже, музична риторика у скрипковому мистецтві під час Просвітництва виступає динамічною системою формування виконавської стратегії. Для сучасного виконавця опанування риторичним інструментарієм є необхідною умовою професійного становлення, що дозволяє досягти синтезу між раціональним аналізом структури твору та емоційним впливом на аудиторію.

Б. Клик

## ЦИФРОВІ ПЛАТФОРМИ ЯК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО РИНКУ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

В. Клык

## DIGITAL PLATFORMS AS A FACTOR IN THE TRANSFORMATION OF THE UKRAINIAN MUSIC MARKET IN WARTIME

Повномасштабна війна, що розпочалася у 2022 р., спричинила глибокі трансформації в різних сферах суспільного життя України, зокрема в культурному просторі та музичній індустрії. Умови воєнного часу істотно вплинули на традиційні механізми функціонування музичного ринку, змусивши його адаптуватися до нових соціальних, економічних і комунікаційних реалій. Одним із ключових чинників цієї трансформації стало стрімке зростання ролі цифрових платформ, які забезпечили

альтернативні канали поширення музичного контенту, комунікації з аудиторією та формування культурного дискурсу.

До початку повномасштабного вторгнення значна частина української музичної індустрії функціонувала в межах традиційної концертної моделі, де важливу роль відігравали живі виступи, фестивалі, гастрольна діяльність та телебачення. Війна суттєво обмежила можливості проведення масових заходів, особливо в перші місяці після вторгнення, що призвело до різкого зниження концертної активності та переорієнтації артистів на цифрові канали комунікації. У цьому контексті цифрові платформи, зокрема Spotify, YouTube, TikTok та інші стримінгові сервіси, стали ключовим інструментом підтримки музичного ринку та збереження його функціонування.

Особливу роль у трансформації музичної індустрії відіграли стримінгові сервіси, які забезпечили українським виконавцям можливість поширювати свою творчість на глобальному рівні. Завдяки алгоритмічним системам рекомендацій, плейлистам та активній взаємодії користувачів українська музика отримала значно ширше міжнародне охоплення. Це сприяло популяризації української культурної продукції за межами країни та формуванню нового рівня міжнародної видимості українських артистів. Таким чином, цифрові платформи стали не лише каналом дистрибуції музики, але й важливим інструментом культурної репрезентації України у світовому інформаційному просторі.

Окрему роль у сучасному музичному середовищі відіграють соціальні мережі та відеоплатформи, зокрема TikTok, що істотно впливають на механізми популяризації музичного контенту. Вірусне поширення коротких відеофрагментів, використання музики в користувацькому контенті та швидке формування трендів створюють нові моделі популярності виконавців. У воєнний період подібні механізми сприяли поширенню композицій, які відображали суспільні настрої, патріотичні мотиви та досвід війни. Таким чином, цифрові платформи виконують функцію своєрідного каталізатора культурної комунікації, забезпечуючи оперативну реакцію музичної індустрії на актуальні соціальні події.

Водночас активне використання цифрових платформ зумовлює появу нових викликів для музичного ринку. Зокрема, алгоритмічна логіка популярності, що базується на швидкому споживанні контенту та вірусному ефекті, іноді стимулює створення спрощених або шаблонних музичних продуктів, орієнтованих на швидке поширення в мережі. У таких умовах виникає питання збереження художньої якості музичного контенту та підтримання балансу між комерційною ефективністю і культурною цінністю музичної продукції.

Попри наявні виклики, цифровізація музичної індустрії відкрила для українських виконавців нові можливості творчої реалізації та комунікації з аудиторією. Цифрові платформи стали важливим інструментом підтримки музичної присутності України на міжнародній арені, сприяючи популяризації української мови, музики та національної ідентичності в глобальному культурному просторі.

Отже, у контексті воєнного часу цифрові платформи відіграють ключову роль у трансформації українського музичного ринку. Вони не лише забезпечують альтернативні канали дистрибуції музичного контенту, але й формують нові моделі взаємодії між артистами та аудиторією, впливають на механізми популярності та сприяють інтеграції української музичної культури у світовий медіапростір.

У перспективі подальші дослідження цієї тематики можуть сприяти глибшому розумінню процесів цифрової трансформації культурних індустрій у кризових соціальних умовах.

*Р. Тетерін*

### **ЗАСНОВНИЦЯ ОДЕСЬКОЇ СПІВАЦЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ШКОЛИ ТЕТЯНА БОЄВА: МАЛОВІДОМІ ФАКТИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ**

*R. Teterin*

#### **FOUNDER OF THE ODESSA SINGING JAZZ SCHOOL, TETYANA BOYEVA: LITTLE KNOWN FACTS OF HER CREATIVE BIOGRAPHY**

Одною з найяскравіших сучасних українських джазових співачок є одеситка Анастасія Букіна (нар. 1985), яка презентує своє довершене вокальне джазове мистецтво не лише в рідній Одесі, а й у Києві, Львові, Чорноморську та інших українських містах, а також у європейських країнах, зокрема в Польщі, Німеччині, Литві. Підкоривши своїм талантом велику аудиторію слухачів-шанувальників, Букіна започаткувала в рідній Одесі приватну школу вокалу “Sing It” з окремим курсом джазового вокалу, у якій передає артистичний досвід численним учням.

На жаль, на офіційному сайті співачки немає згадки про особистість її педагога в Одеському училищі мистецтв і культури ім. К. Ф. Данькевича, чи не найяскравішу зірку українського джазового вокалу кінця ХХ — початку ХХІ ст. Тетяну Іванівну Боеву (1951–2012), яка викладала в цьому училищі з 1992 р. до кінця життя (2012) і заклала фундамент професійної освіти й джазового виконавства багатьом сучасним джазовим й естрадним співачкам і співакам, зокрема й А. Букіній, яка гідно наслідує і розвиває педагогічні принципи своєї наставниці.

Тож розгляд виконавських і педагогічних засад Т. Боевої потребує більш детального розгляду, адже в численних публікаціях (здебільшого на одеських сайтах) є декілька розтиражованих прикрих неточностей, що стосуються творчого шляху цієї видатної представниці української джазової вокальної традиції і, власне, фундаторки джазової вокальної школи в Одесі, а наукові дослідницькі праці, присвячені детальному розгляду її творчого шляху й досі, за 14 років після смерті цієї постаті, майже не існують. Згадки про Т. Боеву без детального аналізу її творчого шляху містяться в дисертаційному дослідженні Лі Шуай «Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття» (2019), монографії Лі Шуай та Ю. Лошкова «Джаз як системне явище» (2019) та в магістерській роботі В. Зав'ялової «Скет як вид джазової імпровізації: історія, специфіка, імена» (2021).

Водночас майже постійно різними авторами дописів просвітницького стибу надається інформація про відсутність у Т. Боевої фахової музичної освіти. Це твердження частково не відповідає дійсності, адже в 1974 р., тобто у 23-річному віці, вона вже закінчила Одеський державний педагогічний інститут ім. К. Ушинського (нині — Південноукраїнський національний педагогічний університет), де навчалася на факультеті музичного виховання, який готував саме вчителів музики та співу з правом викладання цих дисциплін, про що свідчить стаття про неї в Енциклопедії сучасної України. Саме диплом цього навчального закладу надав їй право офіційно займатися музично-педагогічною діяльністю в Одеському училищі мистецтв і культури ім. К. Ф. Данькевича. Проте твердження про відсутність фахової освіти в співачки було пов'язане з тим, що на ті часи в СРСР взагалі ні в

якому закладі не можливо було отримати спеціальність джазового музиканта, отже в цьому контексті усіх радянських джазових музикантів тих і ранішніх часів можна було вважати самоуками. Початком же співацького шляху Боевої вважається друга половина 1960-х рр., коли юна артистка тільки-но закінчила загальноосвітню школу.

Перші вагомі досягнення і перші значні перемоги (у Москві в 1970 р., і в Донецьку в 1971 р.) прийшли до Боевої саме під час навчання в педагогічному університеті, де її вчителем з вокалу був Павло Абрамович Вайман, відомий тим, що викладав вокал на музично-педагогічному факультеті і готував педагогів музики в загальноосвітніх школах, які мали не лише співати в класичній та естрадній (не джазовій) манері, а й розуміти фізіологію людського голосу. Однак, оскільки джазовий вокал у СРСР офіційно не викладали, техніку імпровізації та скету вона дійсно опанувала самостійно, слухаючи платівки Елли Фіцджеральд, а також, маючи низький голос, записи джазових естрадних співаків-чоловіків, яких вважала своїми «наставниками»: Рея Чарльза, Тома Джонса, Нета Кінга Коула, Джіно Ванеллі.

Протягом багаторічної педагогічної кар'єри в Боевої училися співачки, які продовжили її виконавські й педагогічні традиції, тож А. Букіна є одною з найяскравіших, проте далеко не єдиною з її відомих вихованок. Серед інших імен можна назвати народну артистку України, солістку Національної опери України Тетяну Анісімову, котра, навчаючись джазовому співу в Боевої, є яскравим прикладом того, що школа Боевої дала цій її учениці універсальну вокальну базу; учасницю шоу «Голос країни», джазову виконавицю Тетяну Амірову (сценічне ім'я Golda, що підкреслює її єврейське коріння), яка поєднує джазове виконання з єврейським традиційним фольклором; відома співачка, учасниця низки проектів Юлія Нельсон та ін.

У жодному дослідженні досі не простежуються творчі зв'язки Т. Боевої з харківськими джазовими музикантами, зокрема її неодноразова участь у концертах і великих джазових фестивалях (як, наприклад, Kharkiv Za Jazz Fest), які ще з 1990-х рр. проводив у Харкові Сергій Давидов. Ці яскраві сторінки творчої біографії Т. Боевої і вплив її майстерності на харківських музикантів ще чекає на детальне дослідження.

*Р. Чернова*

## **КОНЦЕПТУАЛЬНІ АЛЬБОМИ ФРЕНКА СІНАТРИ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ**

*R. Chernova*

### **FRANK SINATRA'S CONCEPT ALBUMS AS AN ARTISTIC PHENOMENON**

Однією з ключових постатей популярної музики ХХ ст. є видатний співак Френк Сінатра, чия творчість суттєво вплинула на розвиток американського та світового музичного мистецтва.

У мистецькій діяльності артист приділяв величезну увагу студійному звукозапису виконуваних ним вокальних композицій. Упродовж своєї кар'єри Сінатра активно співпрацював із провідними звукозаписними компаніями *Columbia Records* і *Capitol Records*, де було створено його найвідоміші альбоми. Важливою детермінантою мистецької досконалості цих альбомів стала тісна творча співпраця співака з видатними аранжувальниками Акселем Стордалем (Axel Stordahl), Нельсоном Ріддлом (Nelson Riddle), Гордоном Дженкінсом (Gordon Jenkins) і Біллі Меєм (Billy May).

Поряд із вимогами бездоганної технічної організації студійного процесу, співак розглядав студійну роботу не лише як технічну фіксацію музичного матеріалу, а насамперед як засіб реалізації єдиного художнього задуму, спрямованого на формування цілісної концепції. Особливу увагу митець приділяв формуванню художньо значущого й емоційно-виразного репертуару, визначенню драматургічної логіки в послідовності пісенних композицій, що сприяло створенню стилістично й змістовно узгодженої структури платівки. Такий підхід забезпечував можливість розглядати альбом як цілісний художній твір, побудований на принципах концептуальної єдності.

Концептуальним є альбом, у якому окремі композиції об'єднані єдиною ідеєю або художнім задумом, завдяки чому альбом розглядається як цілісний твір із внутрішньою структурною єдністю. Зазвичай цього досягають за допомогою єдиної центральної теми або наративу, який може проявлятися в музичній, композиційній чи текстовій формі.

Концептуальність в альбомах Френка Сінатри формується навколо певного емоційного стану — самотності, закоханості, ностальгії чи радості, — що визначало загальний характер вокальної інтерпретації та вибір відповідних засобів музичної виразності (темпортит, гармонію, оркестрову фактуру тощо). Кожна платівка артиста постає «емоційним простором», у якому усі елементи музичної тканини підпорядковані єдиному художньому задуму.

Одним із перших концептуальних альбомів у творчому доробку Ф. Сінатри є “The Voice of Frank Sinatra” (1946), створений фірмою *Columbia Records*. Композиції цього альбому об'єднані спільною романтично-меланхолійною атмосферою і мрійливим настроєм. Драматургічну єдність альбому забезпечує також симфонічне звучання, втілене в аранжуваннях Акселя Стордала (Axel Stordahl).

Наступним концептуальним альбомом, випущеним вже за часів співпраці Ф. Сінатри з лейблом *Capitol Records*, є “Songs for Swingin' Lovers” (1956). Пісні альбому написані в дусі традиційної американської популярної музики, сформованої в межах *American Songbook*. Добір свінгових композицій здійснено з орієнтацією на створення святкової атмосфери й підкреслення емоції радості. Цей альбом не має чітко визначеної сюжетно-драматургічної лінії або єдиного тематичного зв'язку між піснями, утім усі вони об'єднані спільним емоційним тлом та свінговою стилістикою. Художній єдності “Songs for Swingin' Lovers” сприяє й блискуче аранжування Нельсона Ріддла (Nelson Riddle), який створив цілісну та однорідну інструментальну фактуру, яка забезпечує інтеграцію окремих композицій у єдиний емоційний контекст альбому.

Одним із найвизначніших концептуальних альбомів у творчості Сінатри є “Sinatra Sings for Only the Lonely” (1958), випущений також із *Capitol Records*. Альбом є цілісним музичним проектом, де кожна композиція відображає настрої самотності і відчаю, втілюючи емоційні стани, пов'язані з трагедією особистості. Найзначнішими піснями цього альбому є “Only the Lonely”, “One for My Baby (and One More for the Road)”, “Tonight We Love” та “Ebb Tide”, які стали еталонними в репертуарі співака.

Концептуальні альбоми “September of My Years” (1965), “A Man and His Music” (1965), “The World We Knew” (1965) були створені Ф. Сінатрою в межах заснованого ним лейблу *Reprise Records*, основою діяльності якого стало прагнення митця до свободи творчого самовираження.

Альбом “September of My Years” (1965), створений Френком Сінатрою (у співдружності з аранжувальником Гордоном Дженкінсом) до свого 50-річного ювілею, являє собою певну рефлексію на тему сенсу людського життя, старіння, життєвого досвіду та самоаналізу особистості. Концептуальність платівки розкривається через втілення образу осені як символу пізнього етапу життя людини. У піснях альбому віддзеркалені різноманітні емоційні аспекти життєвого досвіду — від любові до смутку, від оптимізму до ностальгії та до осягнення глибинного сенсу буття. Загальну концепцію альбому особливо підсилюють композиції “The September Song”, “It Was a Very Good Year” і “This Is All I Ask”, створюючи відчуття зменшення людського часу та необхідності цінувати кожен момент життя.

Концептуальні альбоми Френка Сінатри, основані на втіленні єдиної авторської ідеї або емоційного стану, відіграли величезну роль у становленні та активному розвитку цього явища в популярній музиці ХХ ст.

*Д. Янжула*

**ФЕНОМЕН «ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОСТІ»  
В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТРОМБОНОВОМУ МИСТЕЦТВІ**

*D. Yanzhula*

**THE PHENOMENON OF “INSTRUMENTAL VOCALITY”  
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN TROMBONE ART**

Сучасний український музичний простір межі ХХ–ХХІ ст. постає як поле інтенсивних експериментів, де традиційні інструменти радикально змінюють своє історичне амплуа. Тромбон, чия роль тривалий час була обмежена образом «героїчного», «сигнального» або «урочистого» інструмента, у сольних творах останніх десятиліть зазнає глибокого переосмислення. Одним із найцікавіших напрямів цих змін є перехід від звичної гри до концепції «інструментальної вокальності».

Інструментальна вокальність у контексті сучасного авангарду не обмежується простим імітуванням співу чи використанням голосу виконавця. Це глибинна категорія, що передбачає перетворення інструмента на безпосередній медіум людської свідомості, здатний транслювати тонкі психологічні стани поза межами традиційних мелодичних структур. Тромбон у творах таких композиторів, як О. Щетинський та Л. Юріна, поступово втрачає свою «мідну» об'єктивність, натомість набуваючи рис суб'єктивного, «олюдненого» голосу.

Ключовим чинником формування цієї нової ідентичності стає тотальна семантизація технічних засобів. Кожен прийом гри перестає бути елементом віртуозності й стає семантичним знаком певного афекту чи внутрішнього поруху душі. Зокрема, особливе місце в цій системі посідає глісандо (*glissando*). Завдяки конструктивним особливостям кулісного апарату, тромбон здатен відтворювати безперервне, «безступеневе» ковзання, яке в новітній музиці трактується не як ефект, а як глибинний жест «зітхання» або «ламентациї». Це нівелює дискретність висот і наближає інструментальний тембр до фізіологічної широти людського дихання, втілюючи концепцію поступового згасання вольового начала.

Наступним важливим аспектом інструментальної вокальності є використання мікроінтерваліки та мікрохроматики. Чвертьтони та «плаваюча» інтонація дозволяють дестабілізувати висотну основу, створюючи акустичний образ глибокої

печалі, схлипування чи плачу. У такому контексті тромбон постає як «вокалізований медіум», де звук народжується не за законами акустики, а за законами людської психофізики. Це підкріплюється динамічною драматургією, побудованою на різких, часто невмотивованих перепадах гучності. Раптові переходи від граничного напруження до затихання ілюструють ефект голосу, що буквально «зривається» під тиском афекту, переходячи від крику до знесиленого пошепту.

Важливу роль у процесі «олюднення» інструмента відіграють сурдини. Вони перестають бути просто пристроями для зміни тембру. Наприклад, металева сурдина може передавати напруження та тривогу, а картонна — відчуття апатії та відстороненості від світу. Така зміна забарвлення звуку нагадує внутрішню розмову людини із самою собою, де емоції постійно змінюються.

Внаслідок таких пошуків народжуються нові форми творів, які можна назвати «психологічними виставами для одного інструмента». У таких творах традиційні жанрові назви (наприклад, «Арія») постають як своєрідні «інтелектуальні маски». Композитори відмовляються від лінійної розповіді на користь «форми-стану», де музична логіка вибудовується як фіксація внутрішньої процесуальності. Виконавець у цих умовах перестає бути відстороненим інтерпретатором тексту. Відбувається процес злиття особистості музиканта з інструментом, коли аудиторія сприймає не звук металу, а безпосередню екзистенційну напругу живої людини.

Отже, вихід тромбона за межі традиційного образу має важливу мету — повернути музиці її людське обличчя. Тромбон в українській музиці перетворюється на самостійного героя, здатного передати найскладніші думки та переживання. Така трансформація вимагає від соліста не лише технічної вправності, а й здатності до глибокого інтелектуального співавторства та акторського проживання кожного звукового жесту. Це стверджує нову роль виконавця як «універсального виконавця», чия творчість розгортається в просторі живої виконавської події, де кожен звук є частиною великої людської драми.

*Р. Павлюк*

**ЗНАЧЕННЯ САКСОФОННИХ ХРЕСТОМАТІЙ ТА НОТНИХ ЗБІРНИКІВ  
УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.  
У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКОНАВЦІВ**

*R. Pavlyuk*

**THE SIGNIFICANCE OF SAXOPHONE ANTHOLOGIES AND MUSIC COLLECTIONS  
BY UKRAINIAN AUTHORS OF THE LATE 20<sup>TH</sup> AND EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURY  
IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE PERFORMERS**

Важливу роль у навчальному процесі підготовки саксофоністів відіграють хрестоматії та різножанрові нотні збірники, видані провідними саксофоністами-педагогами, як-от Ю. Василевич, О. Мельник, С. Новаковський та Н. Більська, О. Рукомойніков, оскільки забезпечують системне ознайомлення студентів з різноманітним репертуаром, формують навички інтерпретації творів різних жанрів і епох, сприяють розвитку технічних і художньо-виразових можливостей майбутніх виконавців. Вони виступають важливим методичним підґрунтям, що поєднує навчальну, виховну та професійну складові підготовки майбутнього музиканта.

Методико-педагогічний доробок Ю. Василевича представлений низкою навчальних програм, серед яких: «Музичний інструмент саксофон» для початкових

спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, «Спеціальний клас саксофона» для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» (спеціалізація — оркестрові духові та ударні інструменти), а також «Вивчення оркестрових та ансамблевих партій для саксофона».

Навчально-методичну літературу для закладів фахової передвищої музичної освіти поповнило нотне видання Ю. Василевича «*П'єси для ансамблів саксофоністів. Дует, тріо, квартети, квінтети*» (2007). Репертуарне наповнення цієї збірки охоплює широкий історико-стильовий спектр камерного музикування — від творів XVI століття до композицій сучасних українських авторів, що істотно збагачує обмежений на сьогодні навчальний репертуар молодих виконавців. Методична цінність посібника зумовлена його структурою: три розділи — «*Українська музика*», «*Зарубіжна класика*» та «*П'єси для саксофона і фортепіано*» — орієнтовані на вирішення актуальних завдань ансамблевої підготовки саксофоністів. Зокрема, у центрі уваги перебувають питання формування навичок звуковедення, чистоти інтонації, удосконалення технічних умінь, виразності та різноманіття штрихів. У цьому контексті посібник відіграє важливе значення та спрямований на розвиток професійних вмінь музикантів-саксофоністів у сфері ансамблевого виконавства.

Значну роль у формуванні професіоналізму майбутніх фахівців відіграє й навчально-методичний доробок доцента Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника О. Мельника. Зокрема, його програма для музичної школи (музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу «Музичний інструмент саксофон» (2005), видана в співавторстві з Ю. Василевичем, навчальна програма та методичні рекомендації «*Камерний ансамбль (саксофон) для студентів закладів вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво»*» (2010), «*Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети)*» (2011), а також нотне видання «*П'єси для саксофона*» (у співавторстві з Ф. Микитюком) (2001) успішно застосовуються в практиці багатьох закладів різного рівня мистецької освіти, сприяючи розвитку ансамблевого мислення, формуванню виконавських навиків та розширенню репертуарної бази учнів.

Вельми цінним нотним виданням у галузі навчально-методичної літератури для саксофона є «*Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети)*» О. Мельника, яка вирізняється широким жанрово-стильовим спектром та розмаїттям музичних образів. Вона орієнтована як на професійних виконавців, так і на аматорів, що розширює його педагогічну й практичну цінність. Структурно посібник складається із чотирьох розділів, кожен із яких містить репертуарний матеріал для формування навиків ансамблевої гри. Зокрема, розділ «*Дуети*» включає перекладення творів сучасних українських композиторів (В. Цайц, К. Квитко, В. Теличко), класицистичної спадщини (В.-А. Моцарт), а також композицій естрадно-джазового спрямування (В. Ешер, Х. Бот), що забезпечує багатовекторність навчального процесу та розвиток виконавської культури майбутніх саксофоністів.

Доцільність появи збірки навчального репертуару «*Двадцять століття захоплює*» (п'єси для саксофона-альта в супроводі фортепіано) С. Новаковського та Н. Більської обумовлюється, як відзначалось вище, актуальною потребою сучасної початкової мистецької освіти у високоякісному педагогічному матеріалі, призначеного для елементарного та базового підрівнів освіти саксофоністів. Як слушно зауважують автори, що в педагогічній практиці викладачі часто стикаються

з браком цікавого й методично доцільного сучасного репертуару для саксофона, що водночас відповідав би технічним можливостям учнів та сприяв розв'язанню різноманітних художньо-виконавських завдань. Таким чином, збірка «Двадцять століття захоплює», що включає перекладення та оригінальні твори зарубіжних і вітчизняних авторів ХХ — початку ХХІ ст. (зокрема, композиторів, відзначених престижними мистецькими преміями «Оскар», «Греммі», «BAFTA»), є вагомим кроком у подоланні цієї проблеми. Її педагогічна цінність полягає в поєднанні сучасного й стилістично різноманітного репертуару з методично виваженим підходом до поступового розвитку виконавських навиків юних музикантів. Усі твори були апробовані в навчальному процесі й продемонстрували високу ефективність, сприяючи підвищенню мотивації учнів, формуванню в них зацікавлення до занять та забезпеченню якісного художнього результату.

До збірки увійшли як адаптовані для саксофона відомі теми пісень, мультфільмів та кінофільмів, відомих взірців академічної музики (Р. Ловланд, Г. Манчіні, С. Флаєрти, Дж. Вільямс, Е. Ллойд Веббер, К. Гардель, М. Скорик, К. Ганнінг, К. Бадельт), так і спеціально створені для духових інструментів твори сучасних авторів (Й. Йохов).

Важливе місце в системі сучасної саксофонної освіти (джазового напрямку) посідає навчально-методичний посібник «10 транскрипцій для альт-саксофона Джуліана Кеннонболла Еддерлі» — видатного американського джазового музиканта, одного з провідних представників бібопу та хард-бопу в упорядкуванні О. Рукомойніковим, спрямований на формування імпровізаційного мислення та виконавської майстерності молодих виконавців.

Посібник розроблений відповідно до освітніх програм спеціальності В5 «Музичне мистецтво» і може використовуватися в професійній підготовці бакалаврів та магістрів — саксофоністів джазових та естрадних ансамблів і оркестрів. Матеріали видання забезпечують практичну базу для вивчення низки навчальних дисциплін, зокрема історії джазової музики, оркестрової практики, джазової імпровізації, інструментознавства та методики викладання гри на духових інструментах. Таким чином, посібник не лише поповнює науково-методичну літературу для саксофоністів, а й виконує важливу функцію в розвитку національної музичної освіти, поєднуючи в собі освітню, виконавську й культурно-просвітницьку функції. Запропонований матеріал сприяє підготовці студентів до роботи в ансамблях і оркестрах, розширює їхній інтерпретаційний досвід, стимулює творчу ініціативу та інтегрує українську музично-педагогічну практику в ширший контекст світової джазової освіти.

Аналітична характеристика окремих навчально-методичних і нотних видань українських саксофоністів-педагогів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. підкреслює їх важливу роль у системі фахової підготовки майбутніх фахівців. Пропонована література окреслює коло рекомендованого репертуару в закладах мистецької освіти, забезпечує послідовність навчання на різних освітніх рівнях та сприяють професійному становленню молодих виконавців. Їх значення полягає не лише в репертуарному наповненні, а й у практичному узагальненні педагогічного досвіду підготовки саксофоніста як соліста, учасника ансамблю та виконавця творів різних стилевих напрямів.

О. Ціж

**СПОСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ПЕРЕГР  
ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ДМИТРОМ ГУБ'ЯКОМ ДУМИ «КОЗАК ГОЛОТА»**

О. Tsizh

**METHODS OF IMPROVISING INSTRUMENTAL OVERLAYS  
DURING THE PERFORMANCE OF THE DUMA "KOZAK HOLOTA"  
BY DMITRY GUBYAK**

Питання дослідження імпровізації гри на бандурі в думках є актуальним в українському музикознавстві й викликає значний інтерес у дослідників епічних творів. Адже спосіб гри на бандурі не має усталених академічних ритмічних та мелодійних норм. Особливо це відчутно під час виконання творів думового епосу. Перед початком виконання думи бандурист за допомогою інструмента налаштовується на відповідний лад, темп, характер та настрій, які будуть використані під час співу. Зазвичай епічний твір розпочинається інструментальним уступом, що дає можливість виконавцеві, основувшись на словесному тексті, налаштуватися на відповідний тон. Для прикладу розглянемо думу «Козак Голота», виконувану бандуристом Дмитром Губ'яком. У його інтерпретації твір розпочинається інструментальним уступом, побудованим на перших трьох арпеджіюваних акордах, які продовжуються гамоподібними звуками в низхідному русі в межах двох октав.

Такий прийом змальовує безмежжя дикого степу, яким мандрує відважний герой — козак Голота. Після цього звучить мелодика, що ґрунтується на поліритмічних звукообразжальних засобах: квартолях, квінтолях, коротких глісандуючих зворотах, що створюють ефект руху та широти простору. Крім того, тут використано октавні ходи, заповнені підрядними звуковими ефектами у формі глісандо. Зауважимо, що вони виконуються на бандурі лівою рукою на фоні квінтових звуків. Таким чином, уступ задає відповідний настрій для сприйняття думи про козака Голоту. Ця ілюстративна картина підводить виконавця, а водночас і слухача до початку виконання словесного тексту. Під час виконання Дмитром Губ'яком думи про козака Голоту особлива роль належить інструментальним переграм, які поєднують словесні тиради. Вони виконують функцію зв'язувальних музичних ланок, закладаючи настрій, темп та характер наступної тиради. Зазначимо, що перша бандурна перегра звучить після слів «не боїться він ні огня, ні меча, а ні того чорта з болота». Це двотактова зв'язувальна ланка, побудована на октавних ходах і поступневих звуках, що рухаються зверху вниз. Друга її частина побудована на арпеджіюваних акордах, які рухаються знизу вгору. Ця перегра виконується з поступовим прискоренням темпу, що готує спів наступної тиради та створює відповідне сприйняття словесного тексту. На нашу думку, у ній закладено образ відваги козака Голоти, який вирушає в бій із турками. Після третьої тиради звучить інструментальна перегра, яка своїм мелосом готує наступну тираду. Вона побудована на ритмоінтонаціях українських танцювальних пісень (козачків), виконуваних у верхньому регістрі, що є характерною ознакою притупів у цьому танці. Бандурист Дмитро Губ'як інтерпретує їх з акцентами на другій долі такту. Між п'ятою, шостою і сьомою тирадами звучать невеликі інструментальні зв'язки, побудовані на постійному квінтовому звучанні в нижньому регістрі. Вони створюють ефект своєрідного запрошення козака йти на службу до татарина. Третя і четверта зв'язки своїм мелосом характеризують образи татарина й татарки. Відзначимо, що тут

використано вузькооб'ємні мелодичні ходи (у межах пентатоніки), які переносять слухача у сферу татарського середовища.

Між восьмою та дев'ятою тирадами інструментальна перегра побудована на акордах, що виконуються правою рукою із одночасною поступеневою мелодійною грою знизу вгору. Таке різноманітне звучання посилює сприйняття словесного тексту. Дев'ята і десята тиради з'єднані інструментальною перегрою, в основу якої покладено два контрастні мотиви. На фоні квінтового звучання (ліва рука) присутнє чергування двох звуків у межах кварта. Такий звуковий симбіоз характеризує діалог між Голотою і татариним. До речі, цей прийом уже використовувався в інструментальній передрі між п'ятою, шостою і сьомою тирадами. Між десятою і одинадцятою тирадами звучить інструментальна перегра, побудована на глісандуючому низхідному звукоряді, який героїзує мужність козака Голоти.

Між тринадцятою та чотирнадцятою тирадами звучить інструментальна перегра, побудована на арпеджіюваних акордах, обрамлених октавними ходами з мелізматичними аплікаціями. Виконавець досягає кульмінаційної зони завдяки наростанню динаміки, прискоренню темпу та урізноманітненню мелодичної орнаментиці (тремоло, тремолянд, арпеджіато, глісандо, мелізми). Таким чином, імпровізаційні інструментальні передрі в думі «Козак Голота» у виконанні бандуриста Дмитра Губ'яка відіграють не лише інтерлюдійну функцію, а й мають смислове та образне навантаження. Вони змальовують фон поля Килиїмського, яким мандрує козак Голота, а також створюють характеристики головних персонажів епічного твору — козака Голоти, татарина і татарки. Саме це є однією із основних ознак епічного твору.

*І. Донченко*

### **КРОСКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ СЮЕФЕЙ ЯН**

*I. Donchenko*

### **CROSS-CULTURAL DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION IN THE PERFORMING ART OF XUEFEI YANG**

У ХХ–ХХІ ст. гітара дедалі активніше показує себе у світовому музичному просторі як інструмент міжкультурного діалогу, виходячи за межі консервативного європейського академічного канону. Особливого значення набуває діяльність виконавців і композиторів, які не лише репрезентують національні традиції свого культурного регіону, а й формують нові смислові горизонти інструментального звучання. У цьому контексті виняткове місце посідає постать Сюефей Ян (Xuefei Yang) як першої китайської гітаристки, котра здобула міжнародне визнання і побудувала кар'єру на перетині культур Сходу і Заходу.

Її біографічна траєкторія, що зумовила формування особливої виконавської ідентичності, будується від навчання в Пекіні до професійного становлення у Великій Британії. Артистка виступає на провідних сценах світу, активно співпрацює з оркестрами, реалізує фестивалі та освітні ініціативи, а також системно популяризує китайську музичну спадщину в академічному гітарному середовищі. Принциповим є те, що мисткиня не обмежує свою діяльність концертною практикою, а через записи, інтерв'ю, кураторські проекти послідовно вибудовує образ гітари як універсального інструмента культурної комунікації.

Семантика гітарного звуку у творчості Сюефей Ян формується передусім через особливе трактування тембру як носія культурної пам'яті. У її інтерпретаціях звук не зводиться до функції мелодико-гармонічного елемента, він постає як інтонаційний знак, здатний транслювати специфічні образи китайської традиції. Включення до репертуару транскрипцій народних мелодій, старовинної поетичної лірики, а також сучасних композицій, що ґрунтуються на пентатонічній інтонаційності, змінює сам характер звучання інструмента. Гітара набуває рис, притаманних китайським щипковим інструментам (піпа, гуцінь), — прозорості, делікатної артикуляційної пластики, підкресленої уваги до затухання звуку.

Східні виміри у виконавській практиці Сюефей Ян проявляються в кількох аспектах. По-перше, у домінуванні мікродинамічних градацій, де особливої ваги набуває фаза затихання, «післязвуччя» ноти. По-друге, у стриманості жесту та концентрації на внутрішній напрузі звукової події. По-третє, у формуванні програм, побудованих як культурний наратив, у якому твори європейської традиції співіснують із китайськими композиціями не за принципом контрасту, а як взаємоповнюючі смислові пласти. Характерною рисою її стилю є поєднання академічної точності з тембровою м'якістю та особливою увагою до «природного кольору» інструмента. У публічних висловлюваннях гітаристка наголошує на важливості збереження органічності звучання навіть у великих концертних просторах, що свідчить про її усвідомлення тембру як носія автентичного змісту. Така позиція формує нову виконавську парадигму, у якій техніка підпорядковується не демонстрації віртуозності, а розкриттю внутрішньої семантики звуку.

Екстраполяція східних вимірів у творчості Сюефей Ян здійснюється через системну популяризацію китайської музики у світовому просторі: створення тематичних альбомів, що репрезентують історичну тяглість китайської культури, ініціювання виконання нових творів, а також участь у міжнародних фестивалях як художньої керівниці. У такий спосіб гітара перетворюється на інструмент культурної репрезентації, а виконавиця — на активного суб'єкта формування глобального музичного дискурсу.

Отже, семантика гітарного звуку у виконавській творчості Сюефей Ян визначається синтезом європейської інструментальної традиції та китайської інтонаційної естетики. Її інтерпретація демонструє, що східні виміри можуть проявлятися не лише у виборі репертуару, а й у самому способі слухання, артикуляції та переживання звуку. Саме в цьому полягає внесок артистки до сучасного гітарного мистецтва, зумовлений розширенням смислового поля інструмента й затвердженням гітари як каталізатору транскультурної комунікації.

*Се Пен*

## **ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КИТАЙСЬКИХ СПІВАКІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ПОЧ. ХХІ СТ.**

*Se Pen*

## **VOCAL AND PERFORMING ACTIVITIES OF CHINESE SINGERS IN THE EUROPEAN ARTISTIC SPACE OF THE EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURY**

Академічне вокально-виконавське мистецтво є унікальним явищем музичної культури, визначним проявом духовності, у якому фокусується багатогранний творчий досвід, національні музичні надбання і креативний потенціал багатьох

покоління, детермінований магією співочого людського голосу, його феноменальною здатністю виражати безмежний особистісний світ, відтворювати різноманітні образи, емоційні стани й почуття. Художні звукоідеали та аксіологічні маркери, засновані на естетиці бельканто, що сформувалися в ході історичної еволюції академічного співочого мистецтва, склали підґрунтя функціонування сучасних вокально-виконавських шкіл із самобутніми традиціями і мовною специфікою.

Універсальні принципи вокально-академічного виконавства, ствержені в європейській культурній свідомості, за умов поширення глобалізаційних тенденцій, домінування плюралістичного світогляду й зростання ролі культурного діалогу Схід — Захід, розгорнутого в умовах ХХ–ХХІ ст., отримали розповсюдження у світовому музичному просторі. Своєрідне творче відбиття та семантичний розвиток художні традиції академічного співу зазнали в китайському музичному мистецтві.

Гнучкість засвоєння співаками Піднебесної європейського вокально-виконавського й вокально-педагогічного досвіду, асимільованого на національному ґрунті, опанування ціннісних засад академічного камерно-вокального й оперного репертуару знайшло відзеркалення у феномені «китайського бельканто».

Одним із провідних векторів діяльності сучасної китайської вокально-виконавської школи, що демонструє яскраві творчі результати в досягненні еталонів світової музичної культури, є синтезування на новому рівні художнього мислення драматургічних принципів і мистецьких традицій національного і європейського музичного театру.

Китайські академічні вокалісти гастролюють в європейських та азійських країнах із сольними, передусім концертно-камерними програмами (Ліні Гонг, Лян Нін та ін.), співають в оперних виставах на сценах провідних світових театрів Європи і Америки, беруть участь у престижних міжнародних фестивалях і вокальних конкурсах, демонструючи під час виступів зрілість вокально-виконавського стилю та блискучу професійну майстерність.

Вагомим досягненням творчої генерації китайських академічних співаків на сучасному етапі є їх активна і плідна виконавська діяльність у Піднебесній та поза її межами, відзначена виразністю інтерпретації вокальних образів класико-романтичної доби, виконанням складних взірців світового оперного й камерно-вокального репертуару.

Серед значимих презентанток китайського вокально-академічного мистецтва сучасності, чия інтенсивна артистична діяльність пов'язана з виконанням європейського оперного й концертно-камерного репертуару на світових музично-театральних сценах та в національному просторі — Хуей Хе — випускниця Сіанської консерваторії (Китай) по класу західного вокалу, переможниця багатьох міжнародних вокальних конкурсів, популяризаторка академічного співу в Піднебесній.

Співачка з унікальним, нетиповим для китайських співаків голосом надширокого діапазону, володарка потужного й тембрально насиченого сопрано «вердієвського» типу, сполучає виконавську та вокально-педагогічну діяльність. Працюючи більший час у Китаї у вокально-педагогічній та виконавській сферах, Хуей Хе, разом з тим, з 2000-х рр. бере активну участь у найзначніших постановках оперних вистав у США (у театрах Вашингтона, Лос-Анжелеса, Чикаго), країнах Європи (Австрії, Великобританії, Італії та ін.), виконуючи провідні партії.

Глибоке знання європейської оперної спадщини, володіння технікою *bel canto*, вільне володіння італійською мовою (через багаторічне перебування в Італії і стажування у видатних майстрів цієї країни) сприяло концентрації творчої уваги талановитої китайської співачки на виконанні творів італійських митців. Особливе місце у вокально-артистичному репертуарі Хуей Хе посідають глибоко драматичні оперні партії композиторів-веристів, передусім Дж. Пуччіні, У. Джордано, Ф. Чілеа та ін., стиль творчості яких (як і загалом веристська естетика) має виняткове значення для розвитку європейської моделі оперної музики у творчості китайських митців (зокрема Тан Дуна) та формування виконавських вокально-академічних традицій у Піднебесній.

*М. Талько, К. Жук*

### **ЛІНГВІСТИЧНІ ТА МУЗИЧНІ ДІАЛЕКТИ ФОЛЬКЛОРНИХ ОСЕРЕДКІВ БАСЕЙНУ РІЧОК САМАРИ ТА КАЗЕНОГО ТОРЦЯ**

*М. Talko, K. Zhuk*

### **LINGUISTIC AND MUSICAL DIALECTS OF FOLKLORE CENTERS IN THE BASINS OF THE SAMARA AND KAZENNYI TORETS RIVERS**

Басейн річок Самари (притоки Дніпра) та Казеного Торця (притоки Сіверського Донця) становить перехідну зону між Наддніпрянщиною та Слобожанщиною. Історично до XIX ст. територія сучасного Краматорського району Донецької області входила до Харківської губернії і, за свідченням істориків та етнографів, є південним кордоном Слобожанщини. Натомість села Близнюківського району Харківської області мають більш давній і тяглий характер традиції: це козацькі поселення, сформовані в середині XVII ст., заселені через географічну наближеність до Запорізької Січі. У подальшому адміністративно ця територія довгий час належала до Катеринославської губернії.

Проблемою вивчення та картографування лінгвістичних і музичних діалектів українських народних традицій займалися лінгвісти — Ф. Жилко, С. Бевзенко, І. Матвіяс; етномузикологи — С. Гіппіус, В. Гошовський, О. Гончаренко, І. Клименко, М. Скаженік, Г. Коропніченко, Г. Пшенічкіна, К. Жук та інші дослідники. Першими, хто порушив питання пошуку спільних рис між мовними та музичними діалектами, були етномузикологи Прикарпаття. В. Гошовський у праці «До питання про музичні діалекти Закарпаття» зазначив, що лише в одній із діалектних груп спостерігається співпадіння мовних і музичних меж. Проте сам підхід виявився надзвичайно цінним для етнографічного районування територій пізнього поселення, а його прикладний характер дозволяє прогнозувати позитивні результати в дослідженні перехідних зон.

У цій роботі розглянуто два осередки, як приклад дії цього принципу на території етнокультурної зони пізнього заселення: сіл Берестове, Добровілля, Яковівка Близнюківського р-ну Харківської обл. та с. Василівська Пустош Краматорського р-ну Донецької обл. Матеріал для лінгвістичного аналізу зібрано К. Жук, опрацювання провів М. Талько. Висновки щодо музичних діалектів зроблено на основі статей К. Жука.

Говірки, поширені в басейнах Орелі, Самари та Сіверського Дінця, належать до слобожанського, середньонаддніпрянського та степового говорів. На Пооріллі утворилася межа між середньонаддніпрянським та слобожанським говорами, яка

загалом приблизно проходить через Білопілля — на захід від Лебедина — Зіньків — Опішню — Берестин — Самар. Сіверський Донець визначено як кордон між слобожанським та степовим говорами. Обидва ці діалекти належать до південно-східного наріччя, яке є найодноріднішим з українських наріччя.

І. Матвіяс зазначає, що поділ говорів південно-східного наріччя є більше етноісторичним, аніж суто мовознавчим. Це зумовлює труднощі в чіткому розмежуванні меж між слобожанським та степовим говорами. Попри це, деякі мовні риси виступають маркерними для того чи іншого говору: зокрема, вживання приголосного [ч] у слобожанському говорі та [ч'] у степовому; паралельні закінчення -ім/-ям, -іх/-ях у давальному та місцевому відмінках множини в слобожанському говорі та лише -ям, -ях у степовому; використання суфіксів -ти/-ть в інфінітивах у слобожанському говорі та переважно -ть у степовому (форма -ти рідкісна), а також окремі ізолекси.

Чіткої межі між мовними діалектами, як правило, не існує; ізголоси сусідніх говорів накопичуються на їхньому помеж'ї, зумовлюючи плавний перехід з одного говору в інший.

У с. Берестове виявляє значну кількість ізголос, що збігаються з рисами східнослобожанських говірок, при цьому простежується вплив середньонаддніпряньського діалекту, зокрема наближення наголошеного [а] до [о], як у полтавських говірках. Артикуляційні особливості охоплюють тверду реалізацію приголосного [ч], не характерного степовому говору, що натякає про належність говору більше до слобожанського діалекту. У граматичному аспекті спостерігаються усічені форми дієслів третьої особи однини теперішнього часу (типу *зна, вибира*), відсутність чергування приголосних у формах першої особи однини (*сидю, ходю*), а також уживання інфінітивів із наростком -ть (наприклад, *сказать, дать*). Сукупність цих рис дає підстави ототожнювати говір села Берестове з південно-східним наріччям української мови в його слобожанському варіанті з окремими рисами середньонаддніпряньського типу, що засвідчує контактний статус цього мовного ареалу.

Отже, на Посамар'ї майже всі риси, присутні в полтавських говірках середньонаддніпряньського говору, одночасно побутують у південно-західних говірках слобожанського діалекту, а розділяють їх лише деякі ізолекси.

Мовлення с. Василівська Пустош демонструє низку типових ознак, як східнослобожанських, так і степових говірок української мови. У фонетиці чітко виявляється гіперичне окання, поширене вживання інфінітивів на -ть, форм із постфіксом -са та усічених дієслівних форм теперішнього часу. Морфологічно засвідчені характерні закінчення -ки в місцевому відмінку, паралельне вживання форм на -єю/-ою та вплив твердої групи в іменниках м'якої відміни. Проте, м'яка вимова шиплячих ([ч'], [ш':]) у позиціях, де літературна мова має тверді відповідники, нашоухує нас до зарахування говірки с. Василівська Пустош до *степового говору*.

Аналіз обрядових наспівів виявив, що пісенна традиція сіл у басейні Самари демонструє вплив Наддніпряньської традиції на рівні композиційної структури, ритмічної будови, поширення мелотипів весільних наспівів (↓ (44,р4)<sup>2</sup> з інципітом «Рано-рано»). Дослідження зимового фольклору підтверджує цю тенденцію наявністю лівобережних меланок, поширених Наддніпрянщиною, та зосередженням типових зразків (Зм08) у цьому регіоні.

Натомість у сільських осередках за течією Казеного Торця (притока Сіверського Дінця) спостерігається ареал продовження слобожанської традиції («Зм08» — вертикаль з півночі на південь) та поширення «миколаївських» колядок, що зосереджені переважно, на території Слобожанщини. На відміну від зони впливу Середньої Наддніпрянщини, цей слобожанський осередок вирізняється високим рівнем інтегративних процесів пісенної традиції.

Таким чином, етномузикологічний аналіз традиційної пісенності розглянутих осередків виявив більшу причетність сіл басейну Самари до традиції Середньої Наддніпрянщини, тоді як лінгвістичний аналіз засвідчує перевагу слобожанських мовних рис з окремими рисами середньонаддніпрянського типу. Пісенність поселень басейну Казеного Торця представляє зону дифузії та трансформацій: за мовними ознаками належить до *степового діалекту*, але зберігає культурні елементи слобожанського пісенного масиву.

За цими ознаками ми можемо віднести обидва осередки до перехідної зони, яка за визначенням містить елементи мовного і пісенного діалектів межуючих етнокультурних регіонів. Процес їхньої активної взаємодії спостерігається на різних рівнях. Перехідні етнокультурні зони на мапі України є унікальним простором для комплексного дослідження взаємодії вербальних та музичних елементів традиційної культури. Такий міждисциплінарний підхід розкриває етнокультурну специфіку територій пізнього заселення, сприяє створенню діалектологічних і мелогографічних карт, а також доповнює етнографічну мапу України новими знаннями про локальні осередки та їхню культурну динаміку.

*Т. Теслер, Г. Ковальчук*

### **СТИЛЬОВИЙ ПЛЮРАЛІЗМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ**

*Т. Tesler, H. Kovalchuk*

#### **STYLISTIC PLURALISM IN CONTEMPORARY UKRAINIAN POP MUSIC**

Мистецтво вокальної естради — від початку становлення в культурі ХХ ст. у статусі вторинного за значущістю компонента простору музичного мистецтва до сучасного ствердження як естетично та виразово самодостатнього, внутрішньо багатовимірною — вирізнялося спрямованістю на індивідуалізацію постаті виконавця. Поряд із такими характерними для естради рисами, як синтетичність, вагомість розважального та рекреаційного начал, імпровізаційність, комунікативна цілісність виконавця й аудиторії, досяжність музичної мови для найширших слухацьких кіл тощо, пріоритет індивідуальної художньої рефлексії стає тим показником вокальної естради, який актуалізується в культурі поч. ХХІ ст. Притаманні їй плюралізм і суб'єктивність світобачення суголосні сучасній спрямованості виконавців на творення як унікальних стильових царин, так і унікальних зразків їх синтезу.

У різнобарвній панорамі стилів сучасної української естради вирізняється фольк-спрямування, що пов'язано з народнопісенним виконавством у його естрадній модифікації. Продовжуючи традиції української пісенної естради сер. ХХ ст., цей стильовий керунок має основою тезаурус народної пісенності в різноманітні її жанрових основ, синтез естрадного вокалу та народного співу зі збереженням та акцентуацією значення його виразової палітри та панорами специфічних засобів виразності, сполучення електронінструментарію, масштабної

перкусійної групи з народними інструментами. Яскравими утіленнями фольк-вектору сучасної національної естради є творчість таких виконавиць та виконавців, як Іларії, М. Юрасова, А. Матвієнко, Онука, К. Павленко, О. Кулик, Аліни Паш, Finka. Народнопісенне виконавство в естрадній модифікації постає також у творчості гуртів «ДахаБраха», «Перегук», «Курбаси», «Хорея Козацька», «POLIKARPP» та ін.

Своєрідним самостійним стильовим вектором, пов'язаним із народнопісенними основами, є фольк-роніка. Виконавським закарбуванням специфіки її естетичних параметрів, що ґрунтуються на взаємопроникненні фольклору та попмузики, є зокрема творчість Khaуat'a, груп KAZKA та «ГуляйгородGG».

У мультикультурних параметрах сучасності синтезуючим напрямом на основі відродження фольклорних джерел є world-music. Характерна для world-music орієнтація на ствердження цілісності фольклорної традиції в різноманітті її національних, етнічних витоків є основою творчості М. Садовської, «ДахаБраха» та ін.

Одними з потужних стильових спрямувань є рок, у панорамному різноманітті виконавських версій, виразнений у творчості груп «Океан Ельзи», «О. Torvald», «Антитіла», «Без обмежень», «The Hardkiss», «Тартак», у єдності з рисами поп-музики виявлений у творчості Shumei. Не втрачає притяжності для аудиторії поп-вектор, репрезентований у творчості Т. Кароль, Н. Могилевської, І. Білик, О. Полякової.

Різнманіття стильових обріїв сучасної української естради має чинником і виняткову рухливість і варіативність виконавських орієнтирів. Так, у мультистильовій творчості Джамали синтезуються риси академічної, джазової, естрадної, фольклорної — з виразною локальною етнічною компонентою — вокальних виконавських стилістик. У творчості Khaуat'a народнопісенні виконавські настанови замінюються пріоритетом фольк-роніки, електропопи world-music.

Стильові спрямування в сучасній українській естраді набувають винятково унікальних утілень і завдяки колабораціям виконавців. Прецедентами таких стильових міксів є творча співпраця: Альона Альона та Jerry Neil («Teresa & Maria» — синтез попмузики і репу); Тіни Кароль та Ю. Саниної («Вільна» — єдність поп-музики, року та інді-року); Альона Альона та Аліна Паш (Мамка) — синтез народнопісенного виконавства, хіп-хопу, репу); Finkата В. Павлик («Білі черемхи» — мікс фольк- та поп спрямувань); А. Пивоварова та С. Гіги («Mammamia» — синтезфанку та рис попмузики), А. Пивоварова та Kalush Orchestra («Підманула» — мікс фанку та репу).

Унікальним міксом культур і стилів став дуєт Ніни Матвієнко та Monatik'a, у якому поєдналися народнопісенне виконавство в його естрадній модифікації, джаз-фанк, хіп-хоп та EDM.

Стильовий плюралізм сучасної української естради надає їй статусу царини, відкритої для творчих пошуків та експериментів, у яких постає творча особистість поч. XXI ст., орієнтована на торування самостійного, стилістично унікального творчого шляху.

*О. Шепель*

**ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ BEYONCÉ  
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

*О. Shepel*

**PERFORMANCE STYLE OF BEYONCÉ  
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VARIETY VOCAL ART**

У сучасному естрадно-вокальному мистецтві надзвичайно важливу роль відіграє індивідуальність артиста. Для того щоб бути цікавим для слухачів, співаку необхідно не лише мати красивий голос, а й сформувати власний вокальний стиль, що включає поєднання багатьох складових: манери виконання, тембру, інтонації, емоційної виразності. Усі ці елементи допомагають артисту створити неповторний сценічний образ.

Саме поєднання вокальної майстерності, емоційної подачі та сценічної харизми допомагає артисту сформувати власний стиль та власну виконавську манеру, яку легко впізнати.

Однією з найвідоміших постатей сучасної світової естради є американська співачка, актриса, авторка пісень, режисерка та продюсерка Бейонсе Жізел ґуїлс-Картер (Beyoncé Giselle Knowles-Carter), яка прославилася під ім'ям Бейонсе (Beyoncé). Світове визнання Beyoncé отримала завдяки своєму сильному голосу, харизматичній манері виконання та яскравому сценічному стилю. Творчість артистки гармонійно поєднує елементи поп-музики, R&B, соулу й хіп-хопу, що сформували її індивідуальний вокальний стиль.

Становлення і розвиток виконавського стилю Beyoncé відбувалися поступово під впливом різних музичних напрямів і сценічного досвіду. Важливим етапом творчого шляху співачки є її участь у гурті Destiny's Child, де вона вперше отримала значний досвід виступів у сфері попмузики. Саме тоді стали помітні характерні особливості творчої індивідуальності артистки та її виконавської манери — емоційність, чітке відчуття ритму, вільне використання сучасних (зокрема екстремальних) вокальних технік. У Beyoncé сильний голос із широким діапазоном, вона часто використовує мелізми, легко переходить між різними регістрами й змінює гучність під час співу. Завдяки цьому її виконання є завжди яскравим та емоційним.

Виступи Beyoncé вирізняються гармонійним поєднанням професійного (зокрема класичного) вокалу та яскравої сценічної виразності. У її шоу продумано все до дрібниць: кожен рух і кожна інтонація підкреслюють зміст пісень і посилюють психологічний вплив на аудиторію. Завдяки цьому співачці вдається передати глибокі емоції та встановити тісний контакт із публікою.

Слід зауважити, що сучасний виконавець має постійно вдосконалюватися та відкривати для себе нові творчі горизонти. Такий творчий пошук сприяє розширенню слухачької аудиторії й підтримує інтерес до мистецької особистості співака. У цьому процесі відбувається розвиток виконавського стилю та художньої майстерності артиста на його шляху до вершин мистецтва.

Творча діяльність Beyoncé демонструє саме такий підхід. Виконавський стиль артистки постійно еволюціонує та вдосконалюється, набуваючи все нових рис. Співачка експериментує зі звучанням, поєднуючи в музиці елементи різних культур

і жанрів. Це робить творчість Beyoncé різноманітною та дозволяє їй залишатися однією з найвпливовіших артисток сучасної естради.

Індивідуальний виконавський стиль співачки характеризується органічним поєднанням багатьох стилів сучасної поп- та рокмузики, серед яких — R&B, хіп-хоп, фанк, соул, реггі, блюз, кантрі, тощо. Постійно знаходячись у творчому пошуку, Beyoncé трансформує та вдосконалює свій виконавський стиль відповідно до нових артистичних ідей та експериментів.

Творча діяльність Beyoncé є вагомим явищем сучасної світової музичної культури. Тож визначення особливостей виконавського стилю цієї видатної співачки стає суттєвим чинником осягнення музичного мистецтва XXI ст.

*H. Abid*

### **REPRESENTATION OF TURKISH POP-VOCAL ART IN THE ARTISTIC CONTEXT OF POSTMODERNITY**

*G. Abid*

### **РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТУРЕЧЧИНИ В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ ПОСТСУЧАСНОСТІ**

In the context of complex artistic and transformational processes occurring in the sphere of musical art of postmodernity under the influence of multicultural tendencies and the East—West dialogue, the comprehension of the essence and specificity of Turkish pop-vocal creativity and performance acquires particular significance as an original national phenomenon and a phenomenon of world musical culture.

The artistic and stylistic specificity of Turkish pop music, an important component of which is vocal performance practice, is determined by the organic combination of Western and Eastern musical traditions. A significant influence on its formation was exerted by the deep folkloric foundations of the musical art of the countries of the Middle and Near East, as well as by the traditions of Islamic culture and religion, which have affected the character of Turkish vocal art and a number of its specific musical and semantic features, such as meditateness, narrativity, the predominance of a recitative type of musical speech, and the ornamentation of melodic lines. In the formation of the Turkish vocal performance tradition in general and in the pop sphere in particular, an important role is played by the specific manner of performance in which, for many centuries, duas and surahs from the Qur'an—the sacred book of Muslims—have been recited.

The folkloric foundations of traditional Turkish music, firmly and productively integrated into the creativity and performance of contemporary pop musicians, are reflected at the levels of composition, genre stylistics, the use of national instruments, and specific performance techniques. The special artistic quality of contemporary pop-vocal compositions and the specificity of performance practice are determined by reliance on ethno-traditional Turkish melos and its pitch foundation—the folk modal system—as well as the Eastern traditions of maqams from the Hijaz, Nahawand, and Rast families (the most ancient modes of traditional Turkish music as well as Iranian (Persian), Syrian, Iraqi, Yemeni, Egyptian, and Sufi musical traditions).

A marker of the semantic-dialogical connections between Turkish pop-vocal practice and folkloric traditions is the wide involvement of national musical instruments in the artistic and performance process (saz or bağlama, their electronic modifications including the electro-saz, as well as kamança, the ney flute, davul, zurna, oud, qanun, tar, darbuka,

etc.), which enhances the phonic properties of performed works and emphasizes their timbral and coloristic uniqueness.

An essential feature of the integrative nature of Turkish pop-vocal music is the combination of folkloric melos and performance stylistics characteristic of national music with lexical elements and the significance of artistic phenomena of Western vocal-instrumental culture (both academic and, above all, non-academic traditions). The latter are reflected primarily in the use of intonational-rhythmic and genre elements, as well as artistic and stylistic techniques and expressive means characteristic of world popular music, jazz and rock music, as well as the genre and stylistic traditions of soul, blues, indie, and other directions in the diversity of their mixtures and artistic reflections.

The artistic palette of the leading genre and stylistic directions of Turkish music that influence the pop-vocal sphere and its integrative stylistic nature includes:

**Pop music**, conditioned by the symbiosis of traditional ornamental Turkish melody with contemporary trends of Western popular music;

**Rock music** and its nationally distinctive branches, in particular the “*Black Sea rock*” (initiated by the outstanding Laz-origin singer and composer Kazım Koyuncu as a result of the synthesis of rock and ethnic music of the peoples of the Eastern Black Sea region) and “*Anatolian rock*” (one of whose founders and representatives is the Turkish rock musician, singer-songwriter, actor and television producer Barış Manço). The emergence of Anatolian rock in the second half of the XX century was determined by the fusion of the stylistics of Turkish and Kurdish folk music with the stylistics of classical rock (under the influence of the creative activity of Western rock groups such as The Beatles, Led Zeppelin, The Rolling Stones, Yes, The Shadows, Status Quo, etc., which were popularized in Turkey);

**Arabesque**, as an original direction that spread in the Turkish artistic space as an Arabic style and was initiated by Turkish musicians under the influence of the traditions of Arab-Muslim and Balkan musical cultures.

Among the most prominent representatives of various directions of Turkish pop-vocal music of postmodernity, who have gained wide recognition in the national and global artistic space and embody its individual-personal representation, are Ajda Pekkan, Ahmet Kaya, Aşkın Nur Yengi, Bülent Ersoy, Gökhan Kırdar, Evrencan Gündüz, İbrahim Tatlıses, İlyas Yalçıntaş, Kenan Doğulu, Murat Boz, Levent Yüksel, Mustafa Sandal, Müslüm Gürses, Ömer Zülfü Livaneli, Sıla Gençoğlu, Sena Şener, Sezen Aksu, Sertab Erener, Teoman, Hadise, Hande Yener, Şebnem Ferah and others.

The “Emperor of Turkish Music” is the universal artist İbrahim Tatlıses—songwriter, popular amateur singer with a unique voice of an extremely wide range, actor, film director, businessman, and political figure. The performance creativity of this artist, focused on performing compositions in the styles of arabesque, pop music, and Turkish folk music, is widely known far beyond the borders of the Republic of Turkey, particularly in Arab countries, Iran, and in the regions of the South Caucasus and Central Asia.

The songwriter, producer, and pop singer **Sezen Aksu** is recognized on both the national and European scale, including in Ukraine. She is known as the performer of a huge number of hits that constitute the “golden fund” of modern Turkish pop music.

Almost cult-like in Turkey is the figure of the famous Turkish musician **Hüsamettin Tarkan Tevetoğlu**, known as **Tarkan** (the “Prince of Turkish Pop Music”), a composer, producer, and performer of many examples of world pop music, as well as the only musical performer from Turkey who has received the prestigious “The World Music Awards”.

Among the most popular performers in the arabesque style in Turkey is Müslüm Gürses (who received the popular nickname “Father Müslüm”), as well as Bülent Ersoy — a famous Turkish performer of classical Turkish music (academic Ottoman music) and compositions in the arabesque style, who, thanks to her powerful voice, is deservedly considered the “Diva” of Turkish music.

*Е. Литвин*

**МІЖДИСЦИПЛІНАРНА ІНТЕГРАЦІЯ  
ЯК ОСНОВА СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ  
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА**

*Е. Lytvyn*

**INTERDISCIPLINARY INTEGRATION AS THE BASIS FOR THE FORMATION  
OF THE PERFORMING CULTURE OF A POP VOCALIST**

У сучасному музикознавстві поняття «виконавська культура» трактується як багатовимірний феномен, що охоплює рівень технічної майстерності, художньо-естетичне мислення, стильову компетентність, сценічну поведінку, комунікативність, інтерпретаційну глибину та особистісну зрілість виконавця. У працях останніх років наголошується, що виконавська культура є інтегративною характеристикою музиканта, яка формується на перетині професійних знань, виконавських умінь, творчої самореалізації та здатності до рефлексії. Вона постає як результат синтезу музично-теоретичної підготовки, художнього досвіду, сценічної практики й особистісних якостей, що забезпечують переконливість та ефективність комунікації з аудиторією. У контексті естрадного вокального мистецтва виконавська культура набуває особливої специфіки, адже поєднує музичний, сценічний, іміджевий та технологічний компоненти, що функціонують у просторі масової культури та сучасної медіареальності.

Становлення виконавської культури естрадного вокаліста доцільно розглядати як складний процес формування цілісної творчої особистості, здатної до художньої інтерпретації, стильової гнучкості та професійної мобільності. У цьому контексті особливого значення набуває міждисциплінарна інтеграція, що розуміється як системна взаємодія різних галузей знань і видів мистецької діяльності в межах професійної підготовки артиста. Йдеться про поєднання музично-теоретичних дисциплін, інструментальної практики, ансамблевого й хорового співу, диригування, сценічної майстерності, психології творчості та сучасних музично-технологічних засобів. Такий підхід забезпечує цілісне формування виконавської культури, в якій кожен компонент підсилює інший.

Інструментальна підготовка відіграє важливу роль у розвитку професійного мислення естрадного вокаліста. Володіння фортепіано чи іншим музичним інструментом сприяє глибшому розумінню гармонічної структури твору, ладо-ритмічних особливостей, фактури акомпанементу, що підвищує рівень творчої самостійності. Інструментальна практика формує музично-аналітичне мислення, розширює слуховий досвід і допомагає співакам усвідомлено працювати з матеріалом, а не лише відтворювати вокальну партію. Здатність самостійно розібрати твір, підібрати тональність, адаптувати акомпанемент є важливою складовою професійної автономії сучасного артиста.

Ансамблевий і хоровий спів сприяють розвитку ансамблевого слуху, почуття форми, навичок взаємодії та сценічної дисципліни. Участь в ансамблях формує вміння слухати партнерів, узгоджувати інтонацію, динаміку, темп, що безпосередньо впливає на якість сольного виконання. Хоровий досвід розвиває відчуття багатоголосся, вертикального мислення, розуміння ролі голосу в загальній фактурі, що збагачує художній світогляд естрадного вокаліста. Диригування як елемент підготовки сприяє усвідомленню структури музичного твору, логіки його розвитку, формуванню організаційного та лідерського потенціалу, що важливо для сольної сценічної діяльності.

Не менш важливою в професійній підготовці є сценічна діяльність, яка надає змогу сучасному естрадному співаку оволодіти широким спектром виражальних засобів, необхідних для створення переконливого художнього образу. Робота над сценічною пластикою, мімікою, акторською виразністю, іміджем та взаємодією з аудиторією формує цілісний художній образ. Для естрадного вокаліста важливо не лише якісно виконати твір, а й створити переконливий сценічний продукт, що відповідає вимогам сучасного культурного простору. У цьому аспекті значущою є також психологічна підготовка, розвиток емоційної стійкості, навичок саморегуляції та креативного мислення.

Теоретична підготовка (сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних форм, історія музики) забезпечує інтелектуальну основу виконавської діяльності. Вона формує здатність до усвідомленої інтерпретації, стилістичної адекватності, розуміння жанрових особливостей естрадної музики різних періодів. Вивчення сучасних музичних технологій — робота зі звукопідсилювальною апаратурою, студійний запис, використання цифрових платформ, базові навички аранжування та саунд-дизайну — розширює професійні можливості співака й відповідає актуальним тенденціям розвитку музичної індустрії. Технологічна грамотність стає невіддільною складовою виконавської культури, адже сучасний артист функціонує в медійному середовищі та часто самостійно організовує власну творчу діяльність.

Наукова новизна запропонованого підходу полягає в концептуалізації виконавської культури естрадного вокаліста як інтегративного феномена, що формується в умовах міждисциплінарної взаємодії музичних, сценічних, психологічних і технологічних компонентів. На відміну від традиційного розуміння становлення співака як процесу вдосконалення переважно вокально-технічних умінь, у цьому дослідженні акцентовано цілісний характер професійного розвитку, у якому кожна дисципліна виконує функцію структурного елемента єдиної системи. Також новизна полягає в обґрунтуванні міждисциплінарної інтеграції як базового методологічного принципу формування виконавської культури естрадного вокаліста, що забезпечує системність, узгодженість і взаємопідсилення складових професійної підготовки.

Отже, міждисциплінарна інтеграція постає не додатковим компонентом освітнього процесу, а його концептуальною основою, що визначає логіку становлення виконавської культури естрадного вокаліста. Лише за умов поєднання інструментальної, ансамблевої, теоретичної, сценічної та технологічної підготовки можливе формування творчої особистості, здатної до самостійної інтерпретації, професійної мобільності та ефективної художньої комунікації в сучасному культурному просторі.

*І. Глущенко*

## **ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ МУЗИКАНТА ДО КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*I. Hlushchenko*

### **PSYCHOLOGICAL READINESS OF A MUSICIAN FOR CONCERT PERFORMANCE**

Концертна діяльність є невіддільною складовою професійної реалізації музиканта, оскільки саме в сценічному виступі відбувається практична репрезентація його виконавської майстерності, художнього мислення та інтерпретаційних рішень. Публічний характер такої діяльності зумовлює підвищену емоційну напруженість, необхідність концентрації уваги, мобілізації технічних і художніх ресурсів, а також здатності підтримувати виконавську стабільність у змінних умовах сценічної ситуації. У зв'язку із цим важливого значення набуває проблема психологічної готовності музиканта до концертної діяльності, що забезпечує ефективну реалізацію його творчого потенціалу під час публічного виконання.

У наукових дослідженнях зазначається, що концертно-сценічна діяльність часто супроводжується виникненням психологічних труднощів, пов'язаних зі сценічним хвилюванням, тривожністю, страхом помилки та невпевненістю у власних виконавських можливостях. Такі явища розглядаються як своєрідні сценічні бар'єри, які здатні впливати на якість виконання та ускладнювати реалізацію художнього задуму твору (О. Саннікова).

Водночас психологічна готовність у сучасних психолого-педагогічних дослідженнях трактується як інтегральний стан особистості, що формується в процесі діяльності та забезпечує активізацію пізнавальних процесів, мотивації, самосвідомості та особистісного потенціалу фахівця (Т. Гура). Дослідники також підкреслюють, що готовність до сценічної діяльності пов'язана з формуванням психологічної стійкості виконавця та здатністю мобілізувати творчо-інтерпретаційні ресурси в умовах дії сценічних стресорів (Ян І.). У цьому контексті актуальним є уточнення змісту психологічної готовності музиканта та визначення її основних структурних компонентів у системі професійної підготовки.

До найбільш поширених труднощів, з якими стикається музикант у виконавській діяльності, зазвичай належать: сценічне хвилювання, страх помилки, невпевненість у власних можливостях, підвищену тривожність та емоційне напруження. У психологічних дослідженнях такі явища розглядаються як сценічні бар'єри, що виникають у ситуації публічної відповідальності та підсилюються очікуванням оцінки з боку слухачів. Подібні бар'єри здатні порушувати концентрацію уваги, знижувати точність виконавських дій, впливати на якість інтонації, ритмічну стабільність і художню виразність виконання. Саме тому подолання сценічних бар'єрів та формування психологічної стійкості розглядається як важливе завдання професійної підготовки музиканта, що потребує цілеспрямованої психологічної підготовки виконавця.

Психологічна готовність до певної діяльності в наукових дослідженнях трактується як інтегральний стан особистості, що формується в процесі діяльності та забезпечує здатність людини ефективно виконувати професійні завдання. Такий стан поєднує внутрішню мотивацію, усвідомлення цілей діяльності, мобілізацію інтелектуальних і вольових ресурсів, а також здатність до адекватного реагування на складні професійні ситуації. Психологічна готовність сприяє активізації пізнавальних процесів, формуванню ціннісного ставлення до професійної діяльності та розвитку особистісного потенціалу фахівця. Структура готовності

зазвичай розглядається через взаємодію кількох основних компонентів, зокрема мотиваційного, когнітивного та операційного, що забезпечують цілісність і результативність діяльності.

У контексті музично-виконавської діяльності психологічна готовність набуває специфічного змісту, пов'язаного з умовами концертного виступу. Дослідники відзначають, що вона має багатокомпонентну структуру. Ця структура поєднує мотиваційні, інтелектуальні та емоційно-вольові чинники. Мотиваційний компонент відображає інтерес до концертної діяльності, прагнення до самореалізації та професійного успіху. Когнітивний компонент пов'язаний з усвідомленням художнього змісту твору, розумінням завдань виконання та здатністю до інтерпретаційного мислення. Емоційно-вольовий компонент забезпечує стійкість до сценічного напруження, вміння контролювати власні емоційні стани та зберігати внутрішню рівновагу під час виступу. Операційний компонент охоплює сформованість технічних навичок, практичних умінь та здатність реалізувати інтерпретаційний задум у реальних умовах концертної сцени.

Важливу роль у формуванні психологічної готовності музиканта відіграють процеси саморегуляції, що забезпечують здатність керувати власними психічними станами в умовах сценічної діяльності. Саморегуляція дозволяє виконавцеві контролювати рівень емоційного напруження, підтримувати концентрацію уваги та зберігати виконавську стабільність. Особливе значення має розвиток умінь управління сценічним хвилюванням, оскільки саме воно часто стає причиною порушення технічної точності та художньої виразності виконання. Важливо підкреслити також роль рефлексивних практик, які сприяють усвідомленню власних психічних станів і формуванню навичок їх регуляції. Рефлексивна саморегуляція виконавської діяльності передбачає внутрішню роботу музиканта зі своїми переживаннями, емоційними реакціями та установками, що дозволяє більш ефективно долати сценічні труднощі та підтримувати психологічну стійкість під час концертного виступу. Важливо, щоб використання рефлексивних практик відбувалось постійно та не обмежувалось виключно ситуативною підготовкою до сценічного виступу. Рефлексивна саморегуляція має стати складовою системної роботи над розвитком психологічної готовності виконавця й формуванням його виконавської стабільності.

Отже, психологічна готовність музиканта до концертної діяльності є важливою умовою успішної реалізації його виконавського потенціалу в умовах публічного виступу. Вона формується у взаємодії мотиваційних, когнітивних, емоційно-вольових та виконавсько-операційних чинників і забезпечує здатність музиканта долати сценічні бар'єри, підтримувати внутрішню стабільність та здійснювати повноцінну художню інтерпретацію музичного твору. Важливим механізмом її формування виступає розвиток навичок саморегуляції та рефлексивної роботи з власними психічними станами, що сприяє усвідомленому контролю емоційного напруження та підвищує ефективність концертної діяльності.

Наукова новизна цього дослідження полягає в уточненні змісту психологічної готовності музиканта до концертної діяльності як інтегративного психологічного стану, що формується у взаємодії структурних компонентів виконавської діяльності та проявляється в здатності до мобілізації творчо-інтерпретаційного потенціалу в умовах сценічного виступу. Обґрунтовано значення рефлексивної саморегуляції виконавської діяльності як важливого механізму формування психологічної готовності музиканта та подолання сценічних бар'єрів у процесі концертної діяльності.

*М. Єдикоева*

**СТАРОВИННА БУКОВИНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЯ «ОЧЕНЬКА МОЇ ЧОРНІ»  
У ВИКОНАВСЬКІЙ ВЕРСІЇ ХРИСТИНИ СОЛОВІЙ**

*М. Yedykoieva*

**AN OLD BUKOVYNA LYRIC SONG "THE END OF MY BLACK EYES"  
IN THE PERFORMANCE VERSION OF KHRYSTYNA SOLOVIY**

В українській традиції народна пісня супроводжує людей усе їх життя — від народження й до смерті. Її присутність охоплює найважливіші події та підтримує д часи скрути, оспівує як сімейні історії, важливі історії спільноти, так і історію усього нашого народу, а також цілі епохи. Тому, вивчаючи, аналізуючи, співаючи народні пісні, люди починають глибше відчувати свій зв'язок із предками, відтворюють події минулого та наповнюються відповідними емоціями і величчю історії власного народу. Вивчаймо своє минуле, щоби бути вартими власного майбутнього, як закликав український поет Максим Рильський. Вивчаймо своє минуле через народну пісню, через народнописенні традиції рідного краю!

На наш погляд, давня буковинська лірична пісня «Оченька мої чорні...» у виконанні української попспівачки Христини Соловій яскраво презентує красу та глибину української традиційної пісні. Цю виконавську версію, створену разом із музикантами-інструменталістами Павлом Литвиненком (родес, синтезатори, бас-синтезатор, ударні, продюсування та аранжування), Микитою Юдіним (електрогітара), включено співачкою у власний альбом «Любий друг» (2018). Вона варта ретельного аналізу для виявлення особливостей, найкращих рис, творчих знахідок сучасних митців для можливості впровадження цього досвіду у подальшу виконавську практику.

Лірична пісня «Оченька мої чорні...» побутує на Буковині, народнописенну традицію якої найяскравіше в сучасному сольному вокальному мистецтві представляють такі збирачки фольклору, дослідниці та співачки, як Рахіля Руснак, Марія Миколайчук, Оксана Савчук та Уляна Горбачевська.

Ця родинно-побутова пісня, як зразок української народнописенної лірики, відбиває особисті почуття, думки, пов'язані з любовними переживаннями та гіркою розлукою, що говорить про належність її до однієї з трьох великих груп родинно-побутових пісень, найбільшої за кількістю зразків, а саме до групи пісень про кохання (дошлюбні взаємини). Як зазначають дослідники, основною ознакою жанру ліричної пісні, який виник значно пізніше ніж обрядові жанри, є ліризм як естетичне сприйняття, осмислення дійсності крізь призму людських переживань. Традиційний спів у цьому жанрі набував ознак саме художньої творчості.

Образність поетичного тексту включають такі яскраві образи — символи, що формувалися протягом віків на основі вірувань і уявлень ще первісної людини. Широко застосовано також такий засіб виразності поетичного тексту, як порівняння. «А ми ся так любили, як голуби в парі», «А тепер розійшлися, як по небу хмари», «А ми ся так любили, як голуби у стрісі», «А тепер розійшлися, як туман по лісі».

Пісня має форму 3-рядкової строфи, де 3-й рядок повторює 2-й. Кожен рядок має 2 сегменти. Складочислова будова 7+6 / 7+6 / 7+6 не зазнає змін протягом всієї форми. Особливості мелодики в поєднанні кантіленності (довгі ноти в закінченнях, протяжні голосні) та речетативності (близькість до інтонацій

розмовної мови). Протяжність останніх звуків кожного рядка — довгі кінцеві звуки, що, нібито, резонують у гірській акустиці — є характерною для місцевої традиції виникнення цієї пісні. Мелодія починається з енергійного руху вгору чистої кварта, а продовжується поступовим рухом низхідного напрямку, який є переважним у розвитку мелодії протягом твору.

Христина Соловій — досвідчена співачка та виконавиця лемківських народних пісень. Саме з піснею «Горе долом ходжу...» вона потрапила у команду до Святослава Вакарчука на українському телевізійному конкурсі «Голос країни» і стала відомою. Треба зазначити, що виконавська версія буковинської пісні «Оченька мої чорні...» зберігає специфіку регіональної вокально-тембрової традиції в умовах сцени. Цей факт наближає творчість співачки, пов'язану з презентацією народної пісенності, до принципів виконавського фольклоризму типу трансляції.

Щемливий текст, що не має в собі драматичності сумної історії, а доносить зажурливі спогади молодій дівчині; меланхолійна мелодія, що навіює відповідний настрій та атмосферу — те, що вражає слухачів. Виконання Христіною Соловій трагічної пісні «Оченька мої чорні...», що притягує своєю простотою, дало «нове дихання» для цього народнопісенного твору, адже є прикладом синтезу давнього й сучасного.

Це так прекрасно, коли сучасні відомі співаки виконують давні зразки народної творчості!

*І. Катинський*

### **ТИПОВА РИТМІЧНА МОДЕЛЬ (4+4) ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЇ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

*І. Katynkyi*

### **THE TYPICAL RHYTHMIC MODEL (4+4) AND ITS MODIFICATIONS IN THE CHCHEDRIVKY OF WESTERN PODILLIA**

У щедрівках Західного Поділля найчастіше зустрічається типова ритмічна модель, в основу якої покладено висхідний йонік (♩♩♩). Саме вона впливає з восьмискладового цезурованого вірша-строфи 4+4 (українські вчені Філарет Колесса, Володимир Гошовський, Анатолій Іваницький, Олег Смоляк називають її типовою в жанрі щедрівок). Її новизна для дослідників полягає в тому, що на регіональному рівні вона може бути представлена модифікаціями як на рівні строфи, так на рівні приспіву. Із 220 щедрівок, поданих у збірнику «Щедрівки Західного Поділля» (Олег Смоляк, Тернопіль, 2015), така ритмічна модель присутня у 60 варіантах. Стабільність такої моделі пов'язана з функціональною прив'язаністю пісень цього жанру до другого великого різдвяного свята Водохреща (Щедрого вечора). Адже напередодні цього свята й упродовж нього в Західному Поділлі від давніх часів й до сьогодні виконуються щедрівки (їх, зазвичай, виконують як молодіжні щедрувальні гурти, так і поодинокі діти-підлітки). Основною прикметою для визначення їхньої типовості як на рівні складочислення строфи (4+4), так і ритмічної моделі (♩♩♩) передусім є їхній приспів. («Щедрий вечір, добрий вечір», «Щедрий вечір, святий вечір»). Хоча у щедрівках давнішої фольклорної строфи відсутній приспів. Його відсутність вказує на те, що первісні щедрівки формувались на рівні простого музичного речення. Сміслові навантаження змісту щедрівки було закладено в їхніх сюжетах. Прикладом щедрівки з восьмискладовою

будовою строфи та ритмічною моделлю (♫ ♫ ♫ ♫ ) може послужити щедрівка, записана Олегом Смоляком 20 грудня 2009 р., від Марії Павлівни Шевчук, 1946 р. н. із с. Кошляки Підволочиського (тепер — Тернопільського) району Тернопільської області, у якій відсутній приспів.

У вище зазначеному збірнику «Щедрівки Західного Поділля» присутні щедрівки, у яких строфа, за сегментною будовою, відповідна приспіву (із 220 щедрівок — у 12). Саме в основу їхньої строфи та приспіву покладено двосегментний восьмискладник. На рівні ритмічної моделі — висхідний йонік (♫ ♫ ♫ ♫ ). Прикладом може послужити щедрівка «Чи є вдома пан господар?».

Рівноскладове поєднання строфи й приспіву належить до давнішої фольклорної верстви — коли провідник гурту (волхф, береза, зачинатель співу) виконував текст строфи, а учасники щедрувального гурту приспів. До речі, в основу приспіву покладено назву свята («Святого вечора», «Щедрого вечора», «Доброго вечора»). У Західному Поділлі записано значну кількість щедрівок, у яких приспів на сегментному рівні вдвічі більший, ніж строфа. Він розширений завдяки додаванню лексем слів, у яких, крім назви свята, зафіксовано побажання господарю, господині та їхнім дітям здоров'я, добробуту в господарстві. Прикладом може послужити щедрівка «Ой там в полі плужок оре» записана Олегом Смоляком 16.11.2009 р. від Мельник Орислави Дмитрівни 1940 р. н. із с. Уритви Козівського (тепер — Тернопільського) району Тернопільської області.

Похідною від восьмискладової є десятискладова строфа, що найчастіше присутня в щедрівках Західного Поділля. Вона властива 130 щедрівкам із 220, поданих у збірнику «Щедрівки Західного Поділля». Це свідчить про те, що десятискладова строфа сформувалася на другому етапі історичного становлення пісень зимового календарно-обрядового циклу. Якщо в типовому для щедрівок восьмискладнику присутня ритмічна модель у формі висхідного йоніка (♫ ♫ ♫ ♫ ), то в десятискладовій щедрівковій строфі вона представлена пірихієм й анапестом (♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ). В останній ритмічній моделі відбувся поділ першої четвертної складоноти на дві восьмі. Це відбулося завдяки додаванню двох складів у словесному тексті строфи (хоча зміст словесної матриці залишається незмінним).

Якщо в щедрівках восьмискладової будови строфи та приспіву ритмічна модель ідентична (♫ ♫ ♫ ♫ ), то в щедрівках із десятискладовою будовою строфи та їх приспівих ритмічні моделі відмінні (для строфи характерне пірихіт та анапест (♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ), то в приспіві присутні дві різні моделі. У перших двох тактах — амфібрахій (♫ ♫ ♫ ♫ ), у третьому та четвертому — трибрахій та ямб (♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ), у п'ятому — амфібрахій (♫ ♫ ♫ ♫ ). Зіставлення різних ритмічних моделей у строфі та приспіві вказують на те, що такого роду щедрівки з'явилися на другому етапі становлення пісень зимового календарно-обрядового циклу. Якщо в щедрівках, побудованих на восьмискладнику, моделі їхніх строф та приспівів ідентичні (монарні), то в щедрівках із десятискладовою будовою складочислення вони різні (тернарні): C5+5 ПЗ+3+5+5+3. Із зіставлення складочислової будови щедрівок із восьмискладником і десятискладником можна припустити, що перші виконувалися лише під час святкування Щедрого вечора солістом (волхвом, господарем), а щедрівки, що сформувалися на другому етапі їхнього становлення, виконувалися провідником гурту (строфа) та його учасниками (приспів). Власне гуртове виконання щедрівок Західного Поділля зі складочисловою будовою строфи 5+5 і приспіву 3+3+5+5+3 є не симетричними у складочисленні.

Відтак, екранний образ української кухні закордоном майже ніколи не належить до сфери «високої» кухні. На відміну від репрезентації Франції, що подається через інституції престижу (мішленівська зірка, культ шеф-кухаря, ритуали дегустації), українська їжа локалізується в повсякденності. У кадрі можна побачити невеличку сімейну їдальню, придорожнє кафе, простір швидкого харчування, що, безумовно, дає місце дискусії про класову оптику. Борщ і вареники працюють як знак простоти, культурної зрозумілості, що вписані в естетику нижче-середнього сегменту. За цією логікою, українська кухня в західному кіно функціонує подібно до інших «етнічних» точок мегаполісу — східних/близькосхідних чи азійських закладів, на кшталт, лавок з шаурмою, кебабом, локшиною. Такі образи, передусім, демонструються як доступні і швидкопізнавані, однак не позиціуються як висока естетична традиція. Українська кухня зображена як простір «для своїх», локальна ніша, що виконує функцію соціального притулку: місце, де можна швидко отримати ситну їжу та відчуття спільноти. Частково помітні гендерні рамки, в яких західний екран конструює українську жінку через їжу. Образи, що підкріплюють уявлення про «місце жінки» в патріархальному середовищі, здатні підживлювати уявлення про Україну як простір архаїчного, де жіночі ролі зведені до дбання про домашній обов'язок.

# ЗМІСТ

## СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МЕДІАКОМУНІКАЦІЇ

<b>М. В. Александрова, О. М. Афанасьєва</b> <b>ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕДІАКУЛЬТУРИ ТА МЕДІАІНДУСТРІЇ ПІД ВПЛИВОМ</b> <b>УПРОВАДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЇ 5G</b> M. Aleksandrova, O. Afanasieva TRANSFORMATION OF THE MEDIA CULTURE AND MEDIA INDUSTRY UNDER THE INFLUENCE OF 5G TECHNOLOGY.....	3
<b>Н. С. Бедрина</b> <b>ЦИФРОВА ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ТА ЖІНОЧЕ ЛІДЕРСТВО В DIGITAL HUMANITIES:</b> <b>СТРАТЕГІЇ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ОПОРУ</b> N. Bedrina DIGITAL DECOLONIZATION AND WOMEN'S LEADERSHIP IN DIGITAL HUMANITIES: STRATEGIES OF INTELLECTUAL RESISTANCE.....	4
<b>П. Берест</b> <b>КУЛЬТУРНІ АРХЕТИПИ В МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНИКІВ-БОЙЧУКІСТІВ</b> P. Berest CULTURAL ARCHETYPES IN THE ART OF THE BOYCHUKISM MOVEMENT .....	6
<b>І. С. Пуцята</b> <b>ДИНАМІКА ЗМІНИ ТЕМ І АКЦЕНТІВ У ТЕЛЕМАРАФОНІ «ЄДИНІ НОВИНИ»</b> <b>ПРОТЯГОМ РІЗНИХ ФАЗ ВІЙНИ</b> I. Putsiata DYNAMICS OF CHANGES IN THEMES AND FOCUSES IN THE "UNITED NEWS" TELETHON DURING DIFFERENT PHASES OF THE WAR.....	7
<b>Л. Бутко, С. Федоренко</b> <b>МОВА СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ</b> <b>У ЦИФРОВОМУ СУСПІЛЬСТВІ</b> L. Butko, S. Fedorenko SOCIAL MEDIA LANGUAGE AS A TOOL FOR RETRANSMISSION OF CULTURAL VALUES IN THE DIGITAL SOCIETY .....	10
<b>І. Парфенюк</b> <b>ПЛАТФОРМА THREADS ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ БРЕНДІВ</b> <b>(НА ПРИКЛАДІ АТ «УКРПОШТА» І ТОВ «НОВА ПОШТА»)</b> I. Parfeniuk THREADS PLATFORM AS A COMMUNICATION TOOL FOR UKRAINIAN BRANDS (A CASE STUDY OF JSC "UKRPOSHTA" AND LLC "NOVA POSHTA").....	12
<b>В. Рибаченко</b> <b>ПАРАДОКСИ МЕДІАІМІДЖУ ОСОБИСТОСТІ В СОЦМЕРЕЖІ FACEBOOK</b> V. Rybachenko PARADOXES OF PERSONAL MEDIA IMAGE IN FACEBOOK.....	14
<b>В. Мірошніченко</b> <b>ПРОПАГАНДА, ІДЕОЛОГІЯ, СВІТОГЛЯД: ТЕОРЕТИЧНІ КОНТЕКСТИ І ЧАС ВІЙНИ</b> V. Mirosnychenko PROPAGANDA, IDEOLOGY, WELTANSCHAUUNG: THEORETICAL CONTEXTS AND WARTIME .....	16
<b>В. Балабушка, В. Яремченко</b> <b>ТРАДИЦІОНАЛІЗМ ЯК СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ФАКТОР СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ</b> V. Balabushka, V. Yaremchenko TRADITIONALISM AS A SOCIO-CULTURAL FACTOR IN CONTEMPORARY RESEARCH.....	17
<b>В. Меліхов</b> <b>ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПУ ЗЕМЛІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ</b> V. Melikhov TRANSFORMATION OF THE EARTH ARCHETYPE IN MODERN CHOREOGRAPHY OF INDEPENDENT UKRAINE.....	19
<b>М. Чайка</b> <b>КОНЦЕПТ «МІФУ» В КІНО ЯК МЕХАНІЗМУ КОНСТРУЮВАННЯ</b> <b>КУЛЬТУРНО-НОРМАТИВНИХ ЗНАЧЕНЬ</b> M. Chaika THE CONCEPT OF MYTH IN CINEMA AS A MECHANISM FOR THE CONSTRUCTION OF CULTURAL AND NORMATIVE SIGNIFICATIONS.....	21

<b>Л. Бутко, М. Книш</b> <b>ЕМОДЖІ ЯК ПАРАЛЕЛЬНА СИСТЕМА КОМУНІКАЦІЇ В МОВІ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА</b> L. Butko, M. Knysk EMOJI AS A PARALLEL SYSTEM OF COMMUNICATION IN SOCIAL MEDIA DISCOURSE .....	23
<b>О. Турбініна, І. Табакова</b> <b>ІНТЕРАКТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЗАЛУЧЕНОСТІ АУДИТОРІЇ У ВЕБВИДАННЯХ</b> O. Turbinina, I. Tabakova INTERACTIVE ELEMENTS AS A TOOL FOR INCREASING AUDIENCE ENGAGEMENT IN WEB PUBLICATIONS .....	25
<b>Д. В. Кучеренко, І. С. Табакова</b> <b>ВПЛИВ МОНЕТИЗАЦІЇ НА СЕНСОВЕ НАВАНТАЖЕННЯ ІГОР</b> D. Kucherenko, I. Tabakova THE IMPACT OF MONETIZATION ON THE SEMANTIC CHARGE OF GAMES .....	26
<b>К. Ідрічан</b> <b>АНІМАЦІЯ ЯК АРХІВ: РЕКОНСТРУКЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ</b> K. Idrichan ANIMATION AS ARCHIVE: RECONSTRUCTION OF COLLECTIVE TRAUMA .....	28
<b>О. Жолудь</b> <b>КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ВИМІР СПЕЦІАЛЬНОЇ СЦЕНІЧНОЇ ПОДІЇ</b> O. Zholud CULTURAL CREATIVE DIMENSION OF A SPECIAL STAGE EVENT .....	30
<b>О. Козоріз</b> <b>ММОРРГ ЯК АЛЬТЕРНАТИВНЕ КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ПОЗИТИВНІ ТА НЕГАТИВНІ АСПЕКТИ</b> O. Kozoriz MMORPG AS AN ALTERNATIVE CULTURAL ENVIRONMENT: POSITIVE AND NEGATIVE ASPECTS .....	32
<b>О. Супрун, І. Жилик, О. Калініна</b> <b>UX/UI-ДИЗАЙН ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ ЕФЕКТИВНОСТІ ОНЛАЙН-МЕДІА</b> O. Suprun, I. Zhyliak, O. Kalinina UX/UI DESIGN AS A KEY ELEMENT OF ONLINE MEDIA EFFECTIVENESS .....	34
<b>В. Маржановська</b> <b>ДИНАСТИЧНИЙ КОНФЛІКТ ВІЙНИ ЧЕРВОНОЇ ТА БІЛОЇ ТРОЯНД ЯК ПЕРФОРМАНС: СЕМІОТИКА ТА АНТРОПОЛОГІЯ ВЛАДИ В КУЛЬТУРІ</b> V. Marzhanovska DYNASTIC CONFLICT OF THE WAR OF THE RED AND WHITE ROSE AS PERFORMANCE: SEMIOTICS AND ANTHROPOLOGY OF POWER IN CULTURE .....	36
<b>Є. Нетребко</b> <b>ОБРАЗ ІДЕАЛЬНОГО ЛИЦАРЯ В КРЕТЬЄНА ДЕ ТРУА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ГЕРОІВ АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО</b> Y. Netrebko THE IMAGE OF THE IDEAL KNIGHT IN CHRÉTIEEN DE TROYES AND ITS INFLUENCE ON THE CHARACTERS OF ANDRZEJ SAPKOWSKI .....	38
<b>СЕКЦІЯ: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ І ТУРИЗМУ</b>	
<b>О. Артємова, Л. Гетьман</b> <b>СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ КОНФЛІКТОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ</b> O. Artomova, L. Hetman SPECIFIC FEATURES OF APPLYING THE CONFLICT MANAGEMENT APPROACH IN THE SOCIOCULTURAL SPHERE .....	39
<b>А. Астаф'єва</b> <b>ФОРСАЙТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОГНОЗУВАННЯ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> A. Astafieva FORESIGHT AS A TOOL FOR FORECASTING THE DEVELOPMENT OF TOURISM ACTIVITY .....	41

<b>Г. Аfenченко, Н. Шумлянська</b> <b>МОДЕЛЮВАННЯ ПОВЕДІНКИ ЛЮДЕЙ ЗА ДОПОМОГОЮ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ</b> H. Afenchenko, N. Shumlianska SIMULATING HUMAN BEHAVIOR VIA ARTIFICIAL INTELLIGENCE.....	42
<b>О. Боса</b> <b>ТУРИЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА</b> O. Bosa TOURISM AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON OF MODERN SOCIETY .....	44
<b>К. Добродій</b> <b>ТУРИЗМ ЯК ФОРМА СОЦІАЛЬНОЇ ДІЇ</b> K. Dobrodii TOURISM AS A FORM OF SOCIAL ACTION.....	46
<b>Н. Криушичева</b> <b>ЕФЕКТИВНІСТЬ КЛАСТЕРНИХ СТРУКТУР У ТУРИСТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ</b> N. Kryushycheva EFFICIENCY OF CLUSTER STRUCTURES IN TOURISM ACTIVITIES .....	47
<b>М. Лупан</b> <b>СИСТЕМНИЙ PR У ПРОСУВАННІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУ</b> M. Lupan SYSTEMIC PR IN THE PROMOTION OF A SOCIOCULTURAL PROJECT .....	49
<b>Д. Мінджія</b> <b>МЕНЕДЖМЕНТ КРЕАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШЕНУ</b> D. Mindzhyia MANAGEMENT OF CREATIVE PROCESSES IN MUSIC PRODUCTION .....	50
<b>В. Чекштуріна</b> <b>СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФАКТОРИ ВПЛИВУ НА САМОЦЕНЗУРУ: ТЕРНИСТИЙ ШЛЯХ ВІД СВОБОДИ ДУМОК ДО СВОБОДИ СЛОВА</b> V. Chekshturina SOCIO-CULTURAL FACTORS INFLUENCING SELF-CENSORSHIP: THE THORNY PATH FROM FREEDOM OF THOUGHT TO FREEDOM OF SPEECH .....	51
СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, МУЗЕЄЗНАВСТВА ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВА	
<b>С. Гаврилук</b> <b>ПАМ'ЯТКИ ІСТОРІЇ В УКРАЇНІ: АКТУАЛІЗАЦІЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ</b> S. Havryliuk HISTORICAL MONUMENTS IN UKRAINE: ACTUALIZATION AND USE IN CULTURAL TOURISM.....	53
<b>А. Абузаров</b> <b>ПОТЕНЦІАЛ ПРОГРАМ ТА АФІШ ІЗ ФОНДІВ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ ДЖАФАРА ДЖАББАРЛІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОДІЙ “ВЕЛИКОГО СТАЛІНСЬКОГО ТЕРОРУ”</b> A. Abuzarov THE POTENTIAL OF PROGRAMS AND POSTERS FROM THE COLLECTIONS OF THE JAFAR JABBARLI AZERBAIJANI THEATRE MUSEUM IN THE CONTEXT OF THE “THE GREAT STALINIST TERROR”.....	55
<b>Ю. Нікольченко</b> <b>ДО ПИТАННЯ ПРО БЕРЕЗНІВСЬКИЙ СКАРБ СРІБНИХ МОНЕТ XVI–XVII СТ. НА РІВНЕНЩИНІ</b> J. Nikolchenko ON THE QUESTION ABOUT THE BEREZNE TREASURE OF SILVER COINS OF THE XVI–XVII CENTURIES IN THE RIVNE REGION .....	56
<b>В. Надольська</b> <b>ІНТЕГРАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ ГРОМАД</b> V. Nadolska INTEGRATION OF CULTURAL HERITAGE OBJECTS INTO THE SOCIO-CULTURAL LIFE OF COMMUNITIES.....	60
<b>Л. Babayeva</b> <b>THE PRACTICE OF CONVERTING INDUSTRIAL BUILDINGS INTO MUSEUMS IN AZERBAIJAN</b> Л. Бабаева ПРАКТИКА ПЕРЕТВОРЕННЯ ПРОМИСЛОВИХ БУДІВЕЛЬ НА МУЗЕЇ В АЗЕРБАЙДЖАНІ .....	62

<b>Л. Журавльова</b> <b>ЧОРНОБИЛЬСЬКА ЗОНА ВІДЧУЖЕННЯ</b> <b>В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТ.: ДЕКОНСТРУКЦІЯ РОСІЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ</b> <b>НАРАТИВІВ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ</b> L. Zhuravlova CHERNOBYL EXCLUSION ZONE IN THE XXI CENTURY INFORMATION SPACE: DECONSTRUCTION OF RUSSIAN CULTURAL NARRATIVES AND PRESERVATION OF IDENTITY .....	64
<b>S. Babayeva</b> <b>THE IMPLEMENTATION OF INCLUSIVITY PRINCIPLES IN MUSEUMS OF AZERBAIJAN</b> С. Бабаєва УПРОВАДЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В МУЗЕЯХ АЗЕРБАЙДЖАНУ .....	66
<b>Н. Петренко, М. Шишкіна</b> <b>ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ</b> <b>НА ПРИКЛАДІ ПРИРОДНИЧОГО МУЗЕЮ</b> N. Petrenko, M. Shyshkina PEDAGOGICAL POTENTIAL OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES USING THE EXAMPLE OF NATURAL HISTORY MUSEUM .....	69
<b>О. Бір'юва</b> <b>ПРОМОЦІЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ В ІГРОВОМУ ПРОСТОРІ</b> O. Bir'ova PROMOTION OF ARCHITECTURAL OBJECTS IN THE GAMING SPACE .....	71
<b>В. Кулибчук</b> <b>РАДЯНСЬКА ПРОПАГАНДА В МУЗЕЙНИХ ПРЕДМЕТАХ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ</b> V. Kulybchuk SOVIET PROPAGANDA IN MUSEUM OBJECTS: INTERPRETATION AND REINTERPRETATION.....	72
<b>С. Яременко</b> <b>ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ:</b> <b>СУЧАСНІ ВИКЛИКИ</b> S. Yaremenko PRESERVING UKRAINE'S CULTURAL HERITAGE UNDER MARTIAL LAW: CONTEMPORARY CHALLENGES.....	74
<b>T. Lobodovska</b> <b>MUSEUM EXHIBITION AS A SITE OF HUMANITARIAN EXPERTISE:</b> <b>BETWEEN HISTORY, MEMORY AND VALUES</b> Т. Лободовська МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ ЯК ПРОСТІР ГУМАНІТАРНОЇ ЕКСПЕРТИЗИ: МІЖ ІСТОРІЄЮ, ПАМ'ЯТТЮ ТА ЦІННОСТЯМИ.....	76
<b>Л. Висоцька</b> <b>КАРТИНА ГЕНРІХА ГОЛЬПЕЙНА «ДІВЧИНА В БІЛОМУ» З МИСТЕЦЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ</b> <b>КАМ'ЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА</b> L. Vysotska PAINTING BY HEINRICH HOLPEIN "GIRL IN WHITE" FROM THE ART COLLECTION OF THE KAMIAN STATE HISTORICAL AND CULTURAL CENTER.....	78
<b>О. Тарасова</b> <b>З ПРОГРАМИ ДЛЯ ШКОЛЯРІВ СЕРЕДНІХ ШКІЛ</b> <b>ЗА ЖИТТЄДІЯЛЬНІСТЮ ТА ФІЛОСОФІЄЮ Г. СКОВОРОДИ</b> O. Tarasova FROM THE CURRICULUM FOR SECONDARY SCHOOL PUPILS ON THE LIFE AND PHILOSOPHY OF H. SKOVORODA.....	80
<b>І. Гончаренко</b> <b>ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК НІМЕЦЬКИХ КОЛОНІЙ НА ТЕРИТОРІЇ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ</b> I. Honcharenko THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF GERMAN COLONIES IN LEFT-BANK UKRAINE.....	81
<b>Д. Лобода</b> <b>АКТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ</b> <b>ЧЕРЕЗ СУЧАСНІ МУЗЕЙНІ ПРАКТИКИ: ПРОЄКТ ГІБРИДНОЇ ВИСТАВКИ</b> <b>«МІФИ І СИМВОЛИ ВЕЛИКИХ УКРАЇНСЬКИХ МІСТ»</b> D. Loboda ACTUALIZATION OF CULTURAL HERITAGE THROUGH CONTEMPORARY MUSEUM PRACTICES: THE PROJECT OF A HYBRID EXHIBITION "MYTHS AND SYMBOLS OF MAJOR UKRAINIAN CITIES" .....	82

<b>В. Кашеева</b> <b>КОМУНІКАЦІЙНИЙ ДОСВІД МУЗЕЇВ З ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТКАЦТВА</b> V. Kashcheieva COMMUNICATION EXPERIENCE OF MUSEUMS IN THE PRESENTATION OF WEAVING.....	83
<b>А. Тібеж</b> <b>МІЖДЕРЖАВНІ АКТИ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО СПІВРОБІТНИЦТВА</b> <b>У СФЕРІ КУЛЬТУРИ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ</b> A. Tibezh INTERGOVERNMENTAL ACTS OF UKRAINIAN-POLISH COOPERATION IN THE FIELD OF CULTURE AND PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE.....	85
<b>А. Прокопенко</b> <b>СВІТЛО ТА КОЛІР: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ВІТРАЖНОГО МИСТЕЦТВА</b> A. Prokopenko LIGHT AND COLOR: ARTISTIC ASPECTS OF STAINED GLASS ART.....	87
<b>Д. Лабусов</b> <b>ВІРТУАЛЬНІ МУЗЕЇ Й ОНЛАЙН-ЕКСКУРСІЇ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ</b> D. Labusov VIRTUAL MUSEUMS AND ONLINE TOURS: CURRENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS .....	89
<b>Д. Шуть</b> <b>ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ ГОЛЛІВУДУ</b> D. Shut PRESERVATION AND POPULARIZATION OF THE HISTORY OF HOLLYWOOD .....	90
<b>Н. Кондратенко</b> <b>ФЕНОМЕН КОМУНІКАЦІЇ, ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПЦІЇ СИСТЕМИ</b> <b>МУЗЕЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ</b> N. Kondratenko THE PHENOMENON OF COMMUNICATION, THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF MUSEUM COMMUNICATION SYSTEMS .....	92
<b>Р. Кондратюк</b> <b>ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В СУЧАСНЕ ЖИТТЯ СУСПІЛЬСТВА</b> R. Kondratyuk PROBLEMS OF ADAPTING CULTURAL HERITAGE INTO THE MODERN LIFE OF SOCIETY .....	93
<b>К. Кабанова</b> <b>ФОКУС-ГРУПА: ЯК ВОНА ПРАЦЮЄ ТА ЇЇ ПЕРЕВАГИ І НЕДОЛІКИ</b> K. Kabanova FOCUS GROUP: HOW IT WORKS, ITS ADVANTAGES AND DISADVANTAGES.....	94
<b>О. Джюра</b> <b>ПРОБЛЕМИ ВИСВІТЛЕННЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ</b> <b>В МУЗЕЙНИХ ЕКСПОЗИЦІЯХ ТА ВАРІАНТИ ЇХ ВИРІШЕННЯ</b> O. Dzhura THE PROBLEM OF COVERAGE OF WORLD WAR II IN MUSEUM EXHIBITIONS AND OPTIONS FOR THEIR SOLUTION.....	96
<b>А. Бублей</b> <b>МУЗЕЇФІКАЦІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ Й РЕЛІГІЙНОЇ СПАДЩИНИ</b> <b>В МУЗЕЯХ СЕРЕДНЬОГО ПОДНІПРОВ'Я. РОЗВИТОК ТА СУЧАСНЕ СТАНОВИЩЕ</b> A. Bublei MUSEIFICATION OF JEWISH CULTURAL AND RELIGIOUS HERITAGE IN MUSEUMS OF THE MIDDLE DNIPRO REGION. DEVELOPMENT AND CURRENT STATUS.....	97
СЕКЦІЯ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНИХ УМОВАХ	
<b>Д. В. Скальські, Н. Цигановська</b> <b>АКВААЕРОБІКА ЯК СПОСІБ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ І САМОРЕГУЛЯЦІЇ</b> D. W. Skalski, N. Tsyhanovska AQUA AEROBICS AS A METHOD OF PSYCHOLOGICAL REHABILITATION AND SELF-REGULATION .....	99
<b>Ю. О. Білоцерківська</b> <b>РЕЗИЛЬНІСТЬ: РОЗВИТОК НАВИЧОК,</b> <b>ЯКІ ДОПОМАГАЮТЬ ДОЛАТИ ЖИТТЄВІ ТРУДНОЩІ</b> Yu. Bilotserkivska RESILIENCE: DEVELOPING SKILLS THAT HELP OVERCOME CHALLENGES IN LIFE .....	100

<b>І. Віденєєв</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ДЕПРЕСИВНОСТІ ТА СТРЕСОТІЙКОСТІ</b> <b>ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ІНКЛЮЗІЇ</b> I. Videnieiev FEATURES OF DEPRESSIVENESS AND STRESS RESISTANCE OF HIGHER EDUCATION STUDENTS IN THE CONTEXT OF SOCIAL INCLUSION .....	102
<b>В. Бондаренко, О. Сук</b> <b>РЕЗИЛЬЄНТНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК РЕСУРС ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я</b> <b>В УМОВАХ СОЦІАЛЬНОЇ НЕСТАБІЛЬНОСТІ</b> V. Bondarenko, O. Suk PERSONAL RESILIENCE AS A RESOURCE FOR PRESERVING MENTAL HEALTH IN CONDITIONS OF SOCIAL INSTABILITY .....	104
<b>О. В. Радько, Л. О. Шапошник</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> <b>ФАХІВЦІВ ІНЖЕНЕРНО-ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ</b> O. Radko, L. Shaposhnyk PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF ENGINEERING AND TECHNICAL SPECIALISTS .....	106
<b>Н. Кучеренко</b> <b>ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ</b> <b>ЯК ЗАСІБ ЗНИЖЕННЯ ІНТЕНСИВНОСТІ БОЙОВОГО СТРЕСУ</b> <b>В ПСИХОЛОГІЧНІЙ РЕАБІЛІТАЦІЇ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ</b> N. Kucherenko VIRTUAL REALITY TECHNOLOGIES AS A MEANS OF REDUCING COMBAT STRESS INTENSITY IN THE PSYCHOLOGICAL REHABILITATION OF MILITARY PERSONNEL .....	107
<b>С. Кулікова, У. Стреленко-Гур'єва</b> <b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ АРТТЕРАПІЇ В ПРОЦЕСІ ВІДНОВЛЕННЯ</b> <b>ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ</b> S. Kulikova, U. Strelenko-Hurieva MUSICAL ART AS A TOOL OF ART THERAPY IN THE PROCESS OF RESTORING THE MENTAL WELL-BEING OF PRESCHOOL CHILDREN .....	109
<b>А. Андрущенко</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНА САМОДОПОМОГА</b> <b>ЯК ЧИННИК ВІДНОВЛЕННЯ КОМБАТАНТІВ У ПОСТБОЙОВИЙ ПЕРІОД</b> A. Andrushchenko PSYCHOLOGICAL SELF-HELP AS A FACTOR IN THE RECOVERY OF COMBATANTS IN THE POST-COMBAT PERIOD .....	112
<b>Н. Потьомкіна, В. Ніколаєва</b> <b>КОПІНГ-СТРАТЕГІЇ ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК СПІВЗАЛЕЖНОСТІ</b> <b>В РОМАНТИЧНИХ СТОСУНКАХ</b> N. Potomkina, V. Nikolaieva COPING STRATEGIES AS A PSYCHOLOGICAL FACTOR OF CODEPENDENCY IN ROMANTIC RELATIONSHIPS .....	115
<b>Н. Потьомкіна, А. Семченко</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ПОДРУЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ЧИННИК ЗАДОВОЛЕНOSTІ ШЛЮБОМ</b> N. Potomkina, A. Semchenko FEATURES OF SPOUSAL COMMUNICATION AS A FACTOR OF MARRIAGE SATISFACTION.....	117
<b>Н. Алексєєнко, Є. Закутська</b> <b>МЕНТАЛЬНЕ ЗДОРОВ'Я ТРАНСГЕНДЕРНОЇ ОСОБИСТОСТІ:</b> <b>ЧИННИКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ НАДАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПІДТРИМКИ</b> N. Aliksieienko, Ye. Zakutska MENTAL HEALTH OF A TRANSGENDER PERSON: FACTORS AND SPECIFIC FEATURES OF PROVIDING PSYCHOLOGICAL SUPPORT .....	120
<b>Л. Безгінова</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РОЗВИТКУ ОСОБИСТІСНОЇ АГЕНТНОСТІ</b> <b>ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ</b> L. Bezghinova PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF PERSONAL AGENCY DEVELOPMENT IN FORCED MIGRANTS .....	122

<b>Ю. Бочарова</b> <b>ПОДОЛАННЯ ПОЧУТТЯ ПРОВИНИ ЯК УМОВА ВІДНОВЛЕННЯ</b> <b>ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ТА УСПІШНОЇ АКУЛЬТУРАЦІЇ</b> <b>ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ</b> Yu. Bocharova OVERCOMING GUILT AS A CONDITION FOR RESTORING PSYCHOLOGICAL WELL-BEING AND SUCCESSFUL ACCULTURATION OF FORCED MIGRANTS .....	125
<b>І. Вінокурова</b> <b>НАРАТИВНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЕВОГО ДОСВІДУ</b> <b>ЯК МЕХАНІЗМ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ</b> I. Vinokurova NARRATIVE RECONSTRUCTION OF LIFE EXPERIENCE AS A MECHANISM FOR SOCIO-PSYCHOLOGICAL ADAPTATION .....	126
<b>О. Гасанов</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОНЛАЙН-НАВЧАННЯ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ</b> O. Hasanov PSYCHOLOGICAL FEATURES OF FOREIGN STUDENTS IN ONLINE LEARNING .....	129
<b>Т. Копил</b> <b>ОСОБИСТІСНІ РЕСУРСИ АДАПТАЦІЇ ДО ХРОНІЧНОГО СОМАТИЧНОГО ЗАХВОРЮВАННЯ</b> T. Kopyl PERSONAL RESOURCES OF ADAPTATION TO CHRONIC SOMATIC ILLNESS .....	131
<b>О. Зарєчна</b> <b>СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ПЕРЕЖИВАННЯ БАТЬКІВСТВА</b> <b>В УМОВАХ ІНВАЛІДНОСТІ ДИТИНИ</b> O. Zarietchna WORLDVIEW ASPECTS OF EXPERIENCING PARENTHOOD IN THE CONTEXT OF A CHILD'S DISABILITY .....	133
<b>Т. Захарова</b> <b>РЕСУРСНО-ОРІЄНТОВАНА ПСИХОЛОГІЧНА ПІДТРИМКА АКУЛЬТУРАЦІЇ</b> <b>ВИМУШЕНИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ</b> T. Zakharova RESOURCE-ORIENTED PSYCHOLOGICAL SUPPORT OF THE ACCULTURATION OF FORCIBLY DISPLACED PERSONS .....	136
<b>М. Єгорова</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНА ПРОГРАМА ПОНОВЛЕННЯ МІЖОСОБИСТІСНОЇ ДОВІРИ</b> <b>ЯК РЕСУРСУ ВІДНОВЛЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ</b> <b>ДЕМОБІЛІЗОВАНИХ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ</b> M. Yehorova PSYCHOLOGICAL PROGRAM FOR THE RESTORATION OF INTERPERSONAL TRUST AS A RESOURCE FOR THE RECOVERY OF MENTAL WELL-BEING IN DEMOBILIZED MILITARY PERSONNEL .....	138
<b>О. Кошеленко</b> <b>ВІДЧУЖЕННЯ МОРАЛЬНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ПІСЛЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ:</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ РОЗВИТКУ ТА ПОДОЛАННЯ</b> O. Koshelenko ALIENATION OF MORAL RESPONSIBILITY AFTER TRAUMATIC EXPERIENCE: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF DEVELOPMENT AND OVERCOMING .....	141
<b>Н. Краснокутська</b> <b>ДУХОВНІСТЬ У СТРУКТУРІ РЕСУРСІВ</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНОЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ</b> N. Krasnokutska SPIRITUALITY IN THE STRUCTURE OF PSYCHOLOGICAL REHABILITATION RESOURCES OF COMBATANTS .....	143
<b>О. Люшненко</b> <b>ВПЛИВ НЕГАТИВНОГО ДИТЯЧОГО ДОСВІДУ</b> <b>НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ В ПОДРУЖНИХ СТОСУНКАХ</b> O. Liushnenko THE IMPACT OF ADVERSE CHILDHOOD EXPERIENCES ON PSYCHOLOGICAL WELL-BEING IN MARITAL RELATIONSHIPS .....	146

<b>Ю. Макаренко</b> <b>РОЗВИТОК ЗДАТНОСТІ ДО КОГНІТИВНО-РЕФЛЕКСИВНОЇ ПЕРЕРОБКИ ДОСВІДУ</b> <b>ЯК НАПРЯМ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ УЧАСНИКАМ БОЙОВИХ ДІЙ</b> Y. Makarenko DEVELOPING COGNITIVE-REFLECTIVE PROCESSING OF EXPERIENCE AS A DIRECTION OF PSYCHOLOGICAL SUPPORT FOR COMBAT VETERANS .....	148
<b>К. Міронова</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНА БЕЗПЕКА, ЦІННІСНО-СЕНСОВА РЕГУЛЯЦІЯ</b> <b>І ПОДОЛАННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ТРИВОГИ</b> <b>ЯК РЕСУРСИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ СТУДЕНТІВ</b> <b>В УМОВАХ ВОЄННОЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ НЕСТАБІЛЬНОСТІ</b> K. Mironova PSYCHOLOGICAL SAFETY, VALUE-SEMANTIC REGULATION AND COPING WITH EXISTENTIAL ANXIETY AS RESOURCES FOR PRESERVING STUDENTS' MENTAL WELL-BEING IN CONDITIONS OF WAR AND SOCIAL INSTABILITY .....	151
<b>С. Надточа</b> <b>СПІВЧУТТЯ ДО СЕБЕ ЯК ЧИННИК ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ:</b> <b>СУТНІСТЬ, СТРУКТУРА ТА МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ</b> S. Nadtocha SELF-COMPASSION AS A FACTOR OF PERSONAL PSYCHOLOGICAL WELL-BEING: ESSENCE, STRUCTURE, AND MECHANISMS OF FORMATION .....	152
<b>Т. Петренко</b> <b>ГАНДІКАП ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ТА ВПЛИВ</b> <b>НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСІБ З ІНВАЛІДНІСТЮ</b> T. Petrenko HANDICAP AS A PSYCHOLOGICAL PHENOMENON: MECHANISMS OF FORMATION AND ITS IMPACT ON THE PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF PERSONS WITH DISABILITIES .....	155
<b>К. Прищепя</b> <b>ФЕНОМЕН ВТОМИ ВІД СПІВЧУТТЯ У ФАХІВЦІВ ДОПОМАГАЮЧИХ ПРОФЕСІЙ:</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ВИНИКНЕННЯ ТА ПОДОЛАННЯ</b> K. Pryshchepa THE PHENOMENON OF COMPASSION FATIGUE IN HELPING PROFESSIONALS: PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF EMERGENCE AND OVERCOMING .....	157
<b>А. Просолєнко, Н. Потомкіна</b> <b>SOCIAL COMPARISON IN DIGITAL ENVIRONMENTS</b> <b>AS A FACTOR OF MOTIVATION AND PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF YOUTH</b> A. Просолєнко, Н. Потьомкіна СОЦІАЛЬНЕ ПОРІВНЯННЯ В ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЯК ЧИННИК МОТИВАЦІЇ ТА ПСИХОЛОГІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ МОЛОДІ .....	160
<b>А. Слета</b> <b>ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ДІТЕЙ У СУЧАСНИХ УМОВАХ:</b> <b>РОЛЬ МІЖПІВКУЛЬНОЇ АСИМЕТРІЇ ТА ПРАКТИК САМОРЕГУЛЯЦІЇ</b> A. Sleta PRESERVING THE MENTAL WELL-BEING OF CHILDREN IN MODERN CONDITIONS: THE ROLE OF INTERHEMISPHERIC ASYMMETRY AND SELF-REGULATION PRACTICES .....	162
<b>В. Сушенко</b> <b>АНТИВІТАЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ ПОСТТРАВМАТИЧНИХ ЗМІН ОСОБИСТОСТІ</b> <b>УЧАСНИКІВ БОЙОВИХ ДІЙ</b> V. Sushchenko ANTIVITALITY IN THE STRUCTURE OF POST-TRAUMATIC PERSONALITY CHANGES IN PARTICIPANTS OF COMBAT OPERATIONS .....	164
<b>Е. Умерова</b> <b>ТРАНСГЕНЕРАЦІЙНА ТРАВМА:</b> <b>МЕХАНІЗМИ ВПЛИВУ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПОЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ</b> E. Umerova TRANSGENERATIONAL TRAUMA: MECHANISMS INFLUENCING PSYCHOLOGICAL WELL-BEING OF A PERSON .....	167
<b>В. Шикало</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ПЕРЕЖИВАННЯ САМОТНОСТІ</b> <b>В УМОВАХ ВИМУШЕНОГО ПЕРЕСЕЛЕННЯ</b> V. Shykalo PSYCHOLOGICAL MECHANISMS OF EXPERIENCING LONELINESS IN THE CONTEXT OF FORCED DISPLACEMENT .....	169

<b>Є. Ярошенко</b> <b>ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СТИЛІВ БАТЬКІВСЬКОГО ВИХОВАННЯ</b> <b>ІЗ САМООЦІНКОЮ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ</b> E. Yaroshenko THE RELATIONSHIP BETWEEN PARENTING STYLES AND SELF-ESTEEM OF HIGHER EDUCATION STUDENTS .....	172
--	-----

СЕКЦІЯ:  
КУЛЬТУРА ФАХОВОЇ ТА ДІЛОВОЇ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

<b>P. Nasirova</b> <b>LINGUISTIC TOLERANCE IN INTERNATIONAL NEGOTIATIONS:</b> <b>CULTURAL RESONANCE AND ADAPTATION IN STRATEGIC COMMUNICATION</b> П. Насірова МОВНА ТОЛЕРАНТНІСТЬ У МІЖНАРОДНИХ ПЕРЕГОВОРАХ: КУЛЬТУРНИЙ РЕЗОНАНС ТА АДАПТАЦІЯ В СТРАТЕГІЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ .....	173
<b>M. Shepeliava</b> <b>STUDENTS' AWARENESS OF ETHICAL ISSUES IN USING AI TOOLS</b> М. Чепелева РОЗУМІННЯ СТУДЕНТАМИ ЕТИЧНИХ ПИТАНЬ ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ .....	175
<b>O. Lemberskyi</b> <b>COMPONENTS OF FOREIGN LANGUAGE COMMUNICATIVE COMPETENCE</b> <b>OF A SPECIALIST</b> О. Лемберський КОМПОНЕНТИ ІНШОМОВНОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ФАХІВЦЯ.....	177
<b>O. Koval</b> <b>ACADEMIC VOCAL SCHOOL IN THE INTERPRETATION OF UKRAINIAN POP SONG</b> <b>OF THE 1960S–1970S: THE PERFORMING ASPECT</b> О. Коваль АКАДЕМІЧНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНИ 1960–1970-Х РОКІВ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ .....	179
<b>A. Bykov</b> <b>PECULIARITIES OF ENGLISH-LANGUAGE TERMINOLOGY IN NETWORKING</b> <b>AND CYBERSECURITY: ADOPTIONS AND CROSS-LINGUISTIC ADAPTATION</b> А. Биков ОСОБЛИВОСТІ АНГЛОМОВНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ У СФЕРІ МЕРЕЖ І КІБЕРБЕЗПЕКИ: ЗАПОЗИЧЕННЯ ТА МІЖМОВНА АДАПТАЦІЯ .....	181
<b>M. Butko</b> <b>FOREIGN-LANGUAGE PROFESSIONAL COMMUNICATION OF STUDENTS</b> <b>IN THE DIGITAL EDUCATIONAL SPACE: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES</b> М. Бутко ІНШОМОВНА ПРОФЕСІЙНА КОМУНІКАЦІЯ СТУДЕНТІВ У ЦИФРОВОМУ ОСВІТЬОМУ ПРОСТОРІ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ.....	182
<b>Ye. Borysov</b> <b>WHEN GRIEF LIVES IN THE BODY</b> Є. Борисов КОЛИ В ТІЛІ ЖИВЕ ГОРЕ .....	184
<b>M. Yedykoieva</b> <b>PROFESSIONAL FOREIGN LANGUAGE COMMUNICATION IN THE CONTEXT</b> <b>OF GLOBAL VOCAL EDUCATION STANDARDS</b> М. Єдикоева ПРОФЕСІЙНА ІНШОМОВНА КОМУНІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛЬНИХ СТАНДАРТІВ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ.....	186
<b>P. Serdiuk, S. Volvach</b> <b>TELEVISION: ORIGINS, DEVELOPMENT AND THE INTERNET ERA</b> П. Сердюк, С. Волвач ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ПОХОДЖЕННЯ, РОЗВИТОК, ЕПОХА ІНТЕРНЕТУ .....	187
<b>D. Kvitko, Y. Khomenko</b> <b>MODERN INFORMATION TRANSFORMATIONS IN INFORMATION,</b> <b>LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS</b> Д. Квітко, Я. Хоменко СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНІЙ, БІБЛІОТЕЧНІЙ ТА АРХІВНІЙ СПРАВІ.....	188

<b>Ye. Zhuk</b> <b>HOW TO OVERCOME THE LANGUAGE BARRIER IN PROFESSIONAL COMMUNICATION</b> Є. Жук ЯК ПОДОЛАТИ МОВНИЙ БАР'ЄР У ПРОФЕСІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ.....	189
<b>S. Tsymbal</b> <b>ABRAHAM MASLOW AND HIS THEORY OF HUMAN NEEDS IN PSYCHOLOGY</b> С. Цимбал АБРАГАМ МАСЛОУ ТА ЙОГО ТЕОРІЯ ПОТРЕБ ЛЮДИНИ В ПСИХОЛОГІЇ.....	190
<b>N. Kryklya</b> <b>STUDY OF THE CONTEMPORARY INTERACTIVE FORMATS IN MEDIA</b> Н. Крикля ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ІНТЕРАКТИВНИХ ФОРМАТІВ У МЕДІА.....	191
<b>L. Chirka</b> <b>FEATURES OF THE INTERPRETATION OF VOCAL MUSIC IN THE PRACTICE OF A CONCERT SINGER</b> Л. Чірка ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В ПРАКТИЦІ КОНЦЕРТНОГО СПІВАКА.....	193
<b>S. Rozhentsev</b> <b>PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF LIVE THEATRE IN THE DIGITAL AGE</b> С. Роженцев ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЖИВОГО ТЕАТРУ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ.....	194
<b>I. Balytska</b> <b>HYBRID THEATRE: THE COMBINATION OF STAGE AND DIGITAL SPACE</b> І. Балицька ГІБРИДНИЙ ТЕАТР: ПОЄДНАННЯ СЦЕНИ І ЦИФРОВОГО ПРОСТОРУ.....	195
<b>A. Makhlyn</b> <b>UKRAINIAN MUSICAL CULTURE OF THE XX CENTURY THROUGH THE PRISM OF SOVIET REPRESSIONS (1919-1991)</b> А. Махлун УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ РАДЯНСЬКИХ РЕПРЕСІЙ (1919-1991 РР).....	196
СЕКЦІЯ: УКРАЇНСЬКЕ МОВОЗНАВСТВО ТА СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ	
<b>A. Baluch</b> <b>«СЯЙВО» СТИВЕНА КІНГА В «СЯЙВІ» СТЕНЛІ КУБРИКА</b> A. Baluch STEPHEN KING'S "THE SHINING" IN "THE SHINING" BY STANLEY KUBRICK.....	198
<b>M. Veselska</b> <b>«КОРАЛІНА» НІЛА ГЕЙМАНА В АНІМАЦІЇ ГЕНРІ СЕЛІКА</b> M. Veselska "CORALINE" BY NEIL GAIMAN IN HENRY SELICK'S ANIMATION.....	199
<b>D. Demidova</b> <b>ДВІ ІСТОРІЇ ОДНОГО ВБИВЦІ: «ПАРФУМИ» ПАТРИКА ЗЮСКІНДА ТА ТОМА ТИКВЕРА</b> D. Demidova TWO STORIES OF A MURDERER: "PERFUME" BY PATRICK SÜSKIND AND TOM TYKWER.....	200
<b>N. Doroshenko</b> <b>НОВЕЛИ ГІ ДЕ МОПАССАНА «ПОЛЕВА КОХАНКА» ТА «ЗНАК» У ФІЛЬМІ ЖАНА-ЛЮКА ГОДАРА «ЧОЛОВІЧЕ — ЖІНОЧЕ»</b> N. Doroshenko GUY DE MAUPASSANT'S NOVELS "PAUL'S WIFE" AND "THE SIGN" IN JEAN-LUC GODARD'S FILM "MASCULINE — FEMININE".....	202
<b>D. Novikov, D. Izmailov</b> <b>НЕНАДІЙНИЙ НАРАТОР У ПРОЗІ ДАФНІ ДЮ МОР'Є, ЕМІЛІ БРОНТЕ ТА ГЕНРІ ДЖЕЙМСА</b> D. Novikov, D. Izmailov THE UNRELIABLE NARRATOR IN THE PROSE OF DAPHNE DU MAURIER, EMILY BRONTË AND HENRY JAMES.....	203

<b>А. Остапенко</b> <b>РОМАН СТВЕНА ЧБОСКИ «ПРИВІТ, ЦЕ ЧАРЛІ! АБО ПЕРЕВАГИ СОРОМ'ЯЗЛИВИХ»</b> <b>В ЕКРАНІЗАЦІЇ АВТОРА</b> A. Ostapenko STEPHEN CHBOSKY'S NOVEL "HI, IT'S CHARLIE! OR THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER" IN THE AUTHORIAL FILM ADAPTATION.....	205
<b>М. Синько</b> <b>БУДДІЙСЬКІ МОТИВИ «МАГІЧНОЇ БИТВИ»</b> M. Synko BUDDHIST MOTIFS OF THE "JUJUTSU KAISEN".....	206
<b>А. Смілянська</b> <b>РОМАН ДЕЛІЇ ОВЕНС «ТАМ, ДЕ СПІВАЮТЬ РАКИ» В ЕКРАНІЗАЦІЇ ОЛІВІЇ НЬЮМАН</b> A. Smilianska DELIA OWENS' NOVEL "WHERE THE CRAWDADS SING" IN FILM ADAPTATION BY OLIVIA NEWMAN.....	208
<b>В. Тесленко</b> <b>«КВІТИ ДЛЯ ЕЛДЖЕРНОНА» ДЕНІЕЛА КІЗА У ФІЛЬМІ РАЛЬФА НЕЛЬСОНА «ЧАРЛІ»</b> V. Teslenko DANIEL KEYES' "FLOWERS FOR ALGERNON" IN RALPH NELSON'S FILM "CHARLIE".....	209
<b>К. Яковенко</b> <b>«МАЛЕНЬКІ ЖІНКИ» ЛУІЗИ МЕЙ ОЛКОТТ В КІНОВЕРСІЇ ГРЕТИ ГЕРВІГ</b> K. Yakovenko "LITTLE WOMEN" BY LOUISA MAY ALCOTT IN GRETA GERWIG'S FILM VERSION.....	210

СЕКЦІЯ:  
ФІЛОСОФСЬКІ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ  
ТА ПРАВОВІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

<b>В. Лисенкова</b> <b>АКСІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ РОДИНИ</b> V. Lysenkova AXIOLOGICAL ASPECTS OF FAMILY DEVELOPMENT .....	211
<b>М. Харламов</b> <b>ФІЛОСОФСЬКІ ПІДХОДИ ДО РОЗУМІННЯ РОЛІ ДЕРЖАВНОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ</b> <b>З НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЙ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ</b> M. Kharlamov PHILOSOPHICAL APPROACHES TO UNDERSTANDING THE ROLE OF THE STATE EMERGENCY SERVICE OF UKRAINE IN MODERN UKRAINIAN SOCIETY .....	213
<b>О. Аулін</b> <b>ВОЄННО-ПОЛІТИЧНА ДЕСТАБІЛІЗАЦІЯ 2016 РОКУ ЯК ТОЧКА БІФУРКАЦІЇ</b> <b>В ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІАЛЬНОГО ТА ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОЇ ТУРЕЧЧИНИ</b> O. Aulin MILITARY AND POLITICAL DESTABILIZATION IN 2016 AS A POINT OF BIFURCATION IN THE TRANSFORMATION OF THE SOCIAL AND INFORMATION SPACE OF MODERN TURKEY .....	215
<b>К. Попова-Коряк</b> <b>ПРАВОВІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СІМЕЙНИХ</b> <b>ЦІННОСТЕЙ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ</b> K. Popova-Koriak LEGAL AND CULTURAL DIMENSIONS OF THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL FAMILY VALUES IN MODERN SOCIETY.....	216
<b>Д. Цикуненко</b> <b>ДИНАМІКА ЛЕГІТИМНОСТІ В ПЕРЕХІДНІ ПЕРІОДИ:</b> <b>ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВА РЕФЛЕКСІЯ ДОСВІДУ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ</b> D. Tsykunencko DYNAMICS OF LEGITIMACY IN TRANSITIONAL PERIODS: PHILOSOPHICAL AND LEGAL REFLECTION ON THE EXPERIENCE OF THE REVOLUTION OF DIGNITY .....	218
<b>С. Криворученко</b> <b>ЛЕОПАРДОВИЙ ПРИНТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТРИГЕР</b> S. Kryvorutchenko LEOPARD PRINT AS A SOCIO-CULTURAL TRIGGER .....	220

<b>А. Яляудінов</b> <b>ДО ПИТАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ</b> <b>ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО</b> A. Alaudinov TO THE ISSUE OF SOCIAL FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY FILM .....	222
<b>Т. Ярмак, В. Ребришева</b> <b>ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ЯК НОВА ОНТОЛОГІЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ:</b> <b>ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ ЦИФРОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ</b> T. Yarmak, V. Rebrishcheva INFORMATION SOCIETY AS A NEW ONTOLOGY OF HUMAN BEING: PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF DIGITAL REALITY .....	224
<b>О. Сук, А. Антіпова</b> <b>ФЕНОМЕН КРЕАТИВНОСТІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ</b> O. Suk, A. Antipova THE PHENOMENON OF CREATIVITY: FROM ANTIQUITY TO DIGITAL CULTURE .....	225
<b>М. Бутко</b> <b>ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ У СФЕРІ МЕДІА</b> <b>ЧЕРЕЗ ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТСЬКОГО САМОВРЯДУВАННЯ</b> M. Butko FORMATION OF LEGAL CULTURE OF STUDENTS IN THE FIELD OF MEDIA THROUGH STUDENT SELF-GOVERNMENT ACTIVITIES .....	227
<b>В. Астахова</b> <b>СЦЕНІЧНА ТВОРЧИСТЬ СТУДЕНТІВ І ПРАВО: РОЛЬ СТУДЕНТСЬКОГО САМОВРЯДУВАННЯ</b> V. Astakhova STAGE CREATIVITY OF STUDENTS AND LAW: THE ROLE OF STUDENT SELF-GOVERNMENT .....	228

СЕКЦІЯ:

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

<b>Е. Атаманчук, Я. Топорівська</b> <b>РОЛЬ ІГОРЯ ПРОНЯ У ФОРМУВАННІ ХОРОВОГО РУХУ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ</b> <b>ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> E. Atamanchuk, Ya. Toporivska THE ROLE OF IHOR PRON IN THE DEVELOPMENT OF THE CHORAL MOVEMENT IN THE TERNOPIL REGION IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY .....	229
<b>Л. Ластовецька</b> <b>ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ-ХОРЕМЙСТЕРІВ</b> <b>В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ</b> L. Lastovetska FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF STUDENT CHOIRMASTERS IN TODAY'S CONDITIONS .....	232
<b>Р. Зіневич</b> <b>ПЕДАГОГІЧНА СИСТЕМА СІЛЬВИ МАКСИМЕНКО</b> <b>В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ</b> R. Zinevych THE PEDAGOGICAL SYSTEM OF SILVA MAKSYMENKO WITHIN THE FRAMEWORK OF DEVELOPMENT OF THE MODERN ODESA VOCAL SCHOOL .....	233
<b>Ю. Воскобойнікова</b> <b>ХОРОВИЙ ЗВУКОБРАЗ СУДУ В ОРАТОРІЇ А. ОНЕГГЕРА «ЖАННА Д'АРК НА ВОГНИЩІ»</b> Yu. Voskoboynikova THE CHORAL SOUND IMAGE OF THE COURT IN A. HONEGGER'S ORATORIO "JOAN OF ARC AT THE STAKE" .....	234
<b>Т. Головко</b> <b>ПРОСТЕ ОКТАВНЕ ДВОГОЛОСЯ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ:</b> <b>ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК</b> T. Holovko SIMPLE OCTAVE TWO-PART POLYPHONY OF THE TERNOPIL REGION: THE HISTORY OF ITS FORMATION AND DEVELOPMENT .....	236

<b>І. Катинський</b> <b>ТИПОВА РИТМІЧНА МОДЕЛЬ (4+4) ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЇ</b> <b>В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ</b> I. Katynky THE TYPICAL RHYTHMIC MODEL (4+4) AND ITS MODIFICATIONS IN THE CHCHEDRIVKY OF WESTERN PODILLIA .....	238
<b>Л. Давидович</b> <b>ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ КАМЕРНО-КОНЦЕРТНОГО СПІВУ</b> <b>В УМОВАХ ОПТИМІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ</b> L. Davydovych PROBLEM ASPECTS OF TEACHING CHAMBER AND CONCERT SINGING IN THE CONDITIONS OF OPTIMIZING THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS.....	241
<b>В. Бойко</b> <b>ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВА ВИРАЗНІСТЬ</b> <b>У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА</b> V. Boiko EMOTIONAL-VOLITIONAL EXPRESSION IN THE PERFORMING ACTIVITY OF A CONDUCTOR-CHOIRMASTER.....	242
<b>О. Коваль</b> <b>СОПРАНОВА ПАРТІЯ У “PETITE MESSE SOLENNELLE” ДЖОАКІНО РОССІНІ:</b> <b>ТРАНСФОРМАЦІЯ BEL CANTO В ДУХОВНОМУ СТИЛІ</b> O. Koval THE SOPRANO PART IN “PETITE MESSE SOLENNELLE” BY JOACHINO ROSSINI: THE TRANSFORMATION OF BEL CANTO IN A SPIRITUAL STYLE.....	243
<b>В. Медвецька</b> <b>СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ АМАТОРСЬКОГО ХОРОВОГО МУЗИКУВАННЯ</b> <b>В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ</b> V. Medvetska SOCIO-CULTURAL POTENTIAL OF AMATEUR CHORAL MUSIC-MAKING IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC SPACE.....	245
<b>А. Махлун</b> <b>ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ ЯК ЧИННИК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ</b> A. Makhlyn EVOLUTION OF VOCAL TECHNIQUE AS A FACTOR OF INTERPRETATIVE TRANSFORMATIONS .....	247
<b>А. Фурсал</b> <b>ВИКОНАВСЬКІ ТА ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ</b> <b>ПАРТІЙ МЕЦЦО-СОПРАНО В ДРАМАТУРГІЇ ОПЕР ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ</b> <b>(НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ АЗУЧЕНИ, АМНЕРІС ТА ЕБОЛІ)</b> A. Fursal PERFORMANCE AND VOCAL-TECHNICAL FEATURES OF THE MEZZO-SOPRANO PARTS IN THE DRAMATURGY OF THE OPERAS BY GIUSEPPE VERDI (USING THE IMAGES OF AZUCHENA, AMNERIS AND EBOLI).....	248
<b>Л. Чірка</b> <b>ШТРИХИ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</b> L. Chirka STRICHES AS A MEANS OF MUSICAL EXPRESSION IN CHAMBER AND VOCAL INTERPRETATION .....	250
<b>С. Бичков</b> <b>ФОНЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЗВУКОУТВОРЕННЯ</b> <b>У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ “AVE MARIA” Ф. ШУБЕРТА</b> S. Bychkov PHONETIC ASPECTS OF VOCAL SOUND PRODUCTION IN CHAMBER AND VOCAL MUSIC: PERFORMANCE ANALYSIS OF “AVE MARIA” BY F. SCHUBERT .....	252
<b>К. Малецька</b> <b>ВРАХУВАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТЕМПЕРАМЕНТУ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ</b> <b>У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ</b> K. Maletska CONSIDERATION OF ART SCHOOL STUDENTS' TEMPERAMENT CHARACTERISTICS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING .....	253

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

<b>О. Уманець</b> <b>САКРАЛЬНІ СПРЯМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ ПОРУБІЖЖЯ ХХ–ХХІ СТ.</b> O. Umanets SACRED DIRECTIONS OF UKRAINIAN OPERA AT THE TURN OF THE XX <sup>TH</sup> — XXI <sup>ST</sup> CENTURIES .....	255
<b>З. Ластовецька-Соланська</b> <b>АКТУАЛЬНІ ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ В МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ</b> Z. Lastovetska-Solanska CURRENT PEDAGOGICAL PRINCIPLES IN MUSICAL INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION .....	258
<b>Т. Кметюк</b> <b>НОВІ ФОРМАТИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> <b>В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> T. Kmetiuk NEW FORMATS OF CONCERT ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF THE DIGITALIZATION OF MUSIC CULTURE IN THE 21 <sup>ST</sup> CENTURY .....	259
<b>Н. Ашихміна</b> <b>ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ</b> <b>В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ</b> N. Ashykhmina KEY FEATURES OF PERFORMANCE TRAINING OF HIGHER ART EDUCATION STUDENTS IN A DISTANCE LEARNING ENVIRONMENT .....	260
<b>І. Коновалова</b> <b>МУЗИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС</b> <b>У ПРОСТОРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ПОСТСУЧАСНОСТІ</b> I. Konovalova MUSICAL AND CULTURAL DISCOURSE IN THE SPHERE OF POST-CONTEMPORARY ART EDUCATION .....	262
<b>В. Шепакін</b> <b>ХАРКІВСЬКИЙ СКРИПАЛЬ, ПЕДАГОГ, МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ СЕРАФИМ НЕМЕТЦ:</b> <b>ЗАПОВНЕННЯ «БІЛИХ ПЛЯМ» У БІОГРАФІЇ</b> V. Shepakin KHARKIV VIOLINIST, TEACHER, MUSICAL AND PUBLIC FIGURE SERAFIM NEMETZ: FILLING IN THE "BLANK SPOTS" IN HIS BIOGRAPHY .....	263
<b>Г. Бреславець, П. Гапанюк</b> <b>ФУНКЦІЯ ВЕРХЬОГО ГОЛОСУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ</b> H. Breslavets, P. Gapanuk THE FUNCTION OF THE UPPER VOICE IN THE UKRAINIAN FOLK SONG TRADITION .....	266
<b>І. Палійчук, Н. Башта</b> <b>КЛАРНЕТ У ТВОРЧОСТІ К.-М. ВЕБЕРА</b> I. Paliichuk, N. Bashta THE CLARINET IN THE CREATIVE WORK OF C. M. WEBER .....	267
<b>О. Степанова</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ АДАПТАЦІЇ СТУДЕНТІВ ДО ПУБЛІЧНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ</b> <b>ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ</b> O. Stepanova PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF STUDENTS' ADAPTATION TO PUBLIC PERFORMANCE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF DISTANCE LEARNING .....	269
<b>М. Тریانов</b> <b>ПОГЛЯД НА ПОСТЖАНРОВІСТЬ СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО АНСАМБЛЮ</b> <b>КРИЗЬ ПРИЗМУ АКТОРНО-МЕРЕЖЕВОЇ ТЕОРІЇ</b> M. Trianov A PERSPECTIVE ON THE POST-GENRE STATUS OF THE CONTEMPORARY GUITAR ENSEMBLE THROUGH THE LENS OF ACTOR-NETWORK THEORY .....	271
<b>Т. Шафарчук</b> <b>РОЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ</b> <b>У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ</b> T. Shafarchuk THE ROLE OF INTERPRETATION OF VOCAL WORKS IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF STUDENTS OF ARTISTIC SPECIALTIES .....	273

<b>С. Манько</b> <b>ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ</b> <b>В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ</b> S. Manko FUNCTIONING OF CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE IN THE ARTISTIC CULTURE OF UKRAINE.....	276
<b>О. Яхно</b> <b>ГОЛОСОВИЙ АПАРАТ ЯК САМОНАЛАГОДЖУВАЛЬНА,</b> <b>САМОРЕГУЛЮЮЧА І САМОНАВЧАЛЬНА СИСТЕМА</b> O. Yakhno THE VOCAL APPARATUS AS A SELF-ADJUSTING, SELF-REGULATING AND SELF-LEARNING SYSTEM.....	277
<b>Є. Козеняшев</b> <b>ДЕЯКІ СУЧАСНІ ТЕХНІКИ ЗВУКОДОБУВАННЯ НА КЛАРНЕТИ</b> Ye. Kozeniashev SOME MODERN SOUND ENGINEERING TECHNIQUES ON THE CLARINET.....	279
<b>Є. Воропаєв, В. Бескорсий</b> <b>ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ ДЛЯ МУЗИКАНТІВ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> Ye. Voropaiev, V. Beskorsyi EDUCATIONAL STRATEGIES FOR MUSICIANS OF THE 21 <sup>ST</sup> CENTURY.....	281
<b>І. Половинка</b> <b>“SIMPLE STUDIES” КОСТЯНТИНА БЛЮХА</b> <b>ЯК ЗРАЗОК СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ</b> I. Polovynka “SIMPLE STUDIES” BY KOSTYANTYN BLOKH AS AN EXAMPLE OF CONTEMPORARY GUITAR PEDAGOGICAL REPERTOIRE.....	282
<b>Х. Юрко</b> <b>СИСТЕМА ПРИНЦИПІВ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ</b> Kh. Yurko THE SYSTEM OF PRINCIPLES OF TIMBRE ORGANIZATION.....	284
<b>О. Василенко</b> <b>КОНЦЕРТ № 2 МІ МІНОР ЕНТОНІ ГАЛЛА-РІНІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ</b> <b>КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ В БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ США</b> O. Vasylenko ANTHONY GALLA-RINI'S CONCERTO № 2 IN E MINOR IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CONCERTO GENRE IN THE ACCORDION ART OF THE USA.....	285
<b>Х. Галела</b> <b>МУЗИЧНО-ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ КОМПОЗИЦІЇ «БУЛЬТЕР'ЄР»,</b> <b>ВИКОНУВАНОЇ АНДРІЄМ КУЗЬМЕНКОМ У СТИЛІ «ПАНК-РОК»</b> K. Halela MUSICAL-EXPRESSIVE MEANS OF THE COMPOSITION “BULL TERRIER” PERFORMED BY ANDRIY KUZMENKO IN THE STYLE OF “PUNK-ROCK”.....	287
<b>О. Зелик</b> <b>ВПЛИВ ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ ФРАНЦУЗЬКОЇ ШКОЛИ</b> <b>НА ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА В США</b> O. Zelyk THE INFLUENCE OF THE PEDAGOGICAL TRADITIONS OF THE FRENCH SCHOOL ON THE FORMATION OF ACADEMIC SAXOPHONE PERFORMANCE IN THE USA.....	289
<b>К. Трикозиук</b> <b>НАРОДНО-ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ</b> K. Trykoziuk FOLK-ORCHESTRAL ART IN THE DISCOURSE OF CONTEMPORARY MUSICOLOGY.....	291
<b>Д. Маяцький</b> <b>ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКОРДЕОНА</b> <b>В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ХАРРІ ВЕССМАНА</b> D. Maiatskyi INTERPRETATION OF THE ACCORDION IN THE COMPOSITION OF HARRI WESSMAN.....	293

<b>І. Івах</b> <b>РИТОРИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ</b> <b>У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА</b> I. Ivakh RHETORIC AS A TOOL FOR SHAPING PERFORMANCE STRATEGY IN VIOLIN ART OF THE ENLIGHTENMENT ERA.....	294
<b>Б. Клик</b> <b>ЦИФРОВІ ПЛАТФОРМИ ЯК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦІЇ</b> <b>УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО РИНКУ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ</b> B. Klyk DIGITAL PLATFORMS AS A FACTOR IN THE TRANSFORMATION OF THE UKRAINIAN MUSIC MARKET IN WARTIME .....	295
<b>Р. Тетерін</b> <b>ЗАСНОВНИЦЯ ОДЕСЬКОЇ СПІВАЦЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ШКОЛИ ТЕТЯНА БОЄВА:</b> <b>МАЛОВІДОМІ ФАКТИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ</b> R. Teterin FOUNDER OF THE ODESSA SINGING JAZZ SCHOOL, TETYANA BOYEVA: LITTLE KNOWN FACTS OF HER CREATIVE BIOGRAPHY.....	297
<b>Р. Чернова</b> <b>КОНЦЕПТУАЛЬНІ АЛЬБОМИ ФРЕНКА СІНАТРИ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ЯВИЩЕ</b> R. Chernova FRANK SINATRA'S CONCEPT ALBUMS AS AN ARTISTIC PHENOMENON .....	298
<b>Д. Янжула</b> <b>ФЕНОМЕН «ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВОКАЛЬНОСТІ»</b> <b>В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТРОМБОНОВОМУ МИСТЕЦТВІ</b> D. Yanzhula THE PHENOMENON OF "INSTRUMENTAL VOCALITY" IN CONTEMPORARY UKRAINIAN TROMBONE ART.....	300
<b>Р. Павлюк</b> <b>ЗНАЧЕННЯ САКСОФОННИХ ХРЕСТОМАТІЙ ТА НОТНИХ ЗБІРНИКІВ</b> <b>УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.</b> <b>У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКОНАВЦІВ</b> R. Pavlyuk THE SIGNIFICANCE OF SAXOPHONE ANTHOLOGIES AND MUSIC COLLECTIONS BY UKRAINIAN AUTHORS OF THE LATE 20 <sup>TH</sup> AND EARLY 21 <sup>ST</sup> CENTURY IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE PERFORMERS.....	301
<b>О. Ціж</b> <b>СПОСОБИ ІМПРОВІЗАЦІЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ПЕРЕГР</b> <b>ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ДМИТРОМ ГУБ'ЯКОМ ДУМИ «КОЗАК ГОЛОТА»</b> O. Tsizh METHODS OF IMPROVISING INSTRUMENTAL OVERLAYS DURING THE PERFORMANCE OF THE DUMA "KOZAK HOLOTA" BY DMITRY GUBYAK.....	304
<b>І. Донченко</b> <b>КРОСКУЛЬТУРНІ ВИМИРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ</b> <b>У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ СЮЕФЕЙ ЯН</b> I. Donchenko CROSS-CULTURAL DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION IN THE PERFORMING ART OF XUEFEI YANG.....	305
<b>Се Пен</b> <b>ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КИТАЙСЬКИХ СПІВАКІВ</b> <b>У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ПОЧ. ХХІ СТ.</b> Se Pen VOCAL AND PERFORMING ACTIVITIES OF CHINESE SINGERS IN THE EUROPEAN ARTISTIC SPACE OF THE EARLY 21 <sup>ST</sup> CENTURY.....	306
<b>М. Талько, К. Жук</b> <b>ЛІНГВІСТИЧНІ ТА МУЗИЧНІ ДІАЛЕКТИ ФОЛЬКЛОРНИХ ОСЕРЕДКІВ</b> <b>БАСЕЙНУ РІЧОК САМАРИ ТА КАЗЕНОГО ТОРЦЯ</b> M. Talko, K. Zhuk LINGUISTIC AND MUSICAL DIALECTS OF FOLKLORE CENTERS IN THE BASINS OF THE SAMARA AND KAZENNYI TORETS RIVERS.....	308

<b>Т. Теслер, Г. Ковальчук</b> <b>СТИЛЬОВИЙ ПЛЮРАЛІЗМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ</b> T. Tesler, H. Kovalchuk STYLISTIC PLURALISM IN CONTEMPORARY UKRAINIAN POP MUSIC .....	310
<b>О. Шепель</b> <b>ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ BEYONCÉ В КОНТЕКСТІ</b> <b>СУЧАСНОГО ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</b> O. Shepel PERFORMANCE STYLE OF BEYONCÉ IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VARIETY VOCAL ART .....	312
<b>Н. Абід</b> <b>REPRESENTATION OF TURKISH POP-VOCAL ART IN THE ARTISTIC CONTEXT</b> <b>OF POSTMODERNITY</b> Г. Абід РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТУРЕЧЧИНИ В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ ПОСТСУЧАСНОСТІ.....	313
<b>Е. Литвин</b> <b>МІЖДИСЦИПЛІНАРНА ІНТЕГРАЦІЯ ЯК ОСНОВА СТАНОВЛЕННЯ</b> <b>ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА</b> E. Lytvyn INTERDISCIPLINARY INTEGRATION AS THE BASIS FOR THE FORMATION OF THE PERFORMING CULTURE OF A POP VOCALIST.....	315
<b>І. Глушенко</b> <b>ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ МУЗИКАНТА ДО КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</b> I. Hlushchenko PSYCHOLOGICAL READINESS OF A MUSICIAN FOR CONCERT PERFORMANCE .....	317
<b>М. Єдицьоєва</b> <b>СТАРОВИННА БУКОВИНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЯ «ОЧЕНЬКА МОЇ ЧОРНІ»</b> <b>У ВИКОНАВСЬКІЙ ВЕРСІЇ ХРИСТИНИ СОЛОВІЙ</b> M. Yedykoieva AN OLD BUKOVYNA LYRIC SONG “THE END OF MY BLACK EYES” IN THE PERFORMANCE VERSION OF KHRYSTYNA SOLOVIY .....	319
<b>І. Катинський</b> <b>ТИПОВА РИТМІЧНА МОДЕЛЬ (4+4) ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЇ В ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ</b> I. Katynkyi THE TYPICAL RHYTHMIC MODEL (4+4) AND ITS MODIFICATIONS IN THE CHCHEDRIVKY OF WESTERN PODILLIA .....	320

*Наукове видання*

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ  
СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної наукової  
конференції молодих учених  
16–17 квітня 2026 р.

У 2 частинах  
Частина 1

Відповідальний за випуск:  
*О. С. Василенко*

Редактори:  
*А. А. Троян*  
*Г. С. Положій*

Редактор англomовних текстів:  
*В. Афанасьєв*

Комп'ютерна верстка:  
*І. Г. Колесник*

Підписано до друку 14.04.2026. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.  
Ум. друк. арк. 19,8. Обл.-вид. арк. 30,2

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.  
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.  
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.  
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.