

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАТУЗКО ОЛЕКСАНДР АРКАДІЙОВИЧ

УДК 008:792-056.2/.3:[005.21:351.85]"20"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНКЛЮЗИВНІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОЇ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ**

034 – Культурологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з культурології.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. А. Матузко.

Науковий керівник: Кузьменко Тарас Григорович, кандидат культурології,
доцент

Київ -2026

АНОТАЦІЯ

Матузко О. А. Інклюзивні театральні практики в контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). – Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2026.

У дисертації вперше в українській культурології здійснено комплексне дослідження особливостей інклюзивних театральних практик крізь призму сучасної стратегії розвитку закладів культури, зокрема, проаналізовано стан наукового розроблення проблеми інклюзивних театральних практик у зарубіжному та вітчизняному академічному дискурсі; розкрито сутність інклюзивності як стратегічного напрямку розвитку сучасних закладів культури та визначено зміст поняття інклюзії в контексті культурних практик; обґрунтовано теоретичні засади інклюзивних театральних практик, визначено їхні принципи, характеристики та типологію, а також розроблено періодизацію їхнього розвитку; проаналізовано стан упровадження доступного театру в діяльності театально-видовищних закладів культури України; виявлено специфіку інклюзивного театру як виконавської практики, здійснено класифікацію інклюзивних театрів України та визначено ключові форми розвитку інклюзивного театру на сучасному етапі; визначено бар'єри, що перешкоджають ефективному впровадженню інклюзивних театральних практик, та окреслено ключові чинники просування до інклюзивності в діяльності закладів культури.

Мета дослідження – виявити особливості сучасної стратегії діяльності закладів культури на прикладі інклюзивних театральних практик та специфіку поступу інклюзивного театру.

Об'єктом дослідження є інклюзивність у сучасних стратегіях розвитку закладів культури та театральних практиках.

Предмет дослідження – особливості інклюзивних театральних практик.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дисертації вперше досліджено проблематику розробки та впровадження інноваційного підходу до діяльності закладів культури, основою якого є інклюзивність, а метою – створення безбар'єрного соціокультурного простору; виявлено характерні особливості, різновиди та соціальну місію інклюзивних театральних практик; простежено зародження та розвиток інклюзивних театральних практик в західній культурі та запропоновано їх періодизацію; запропоновано класифікацію інклюзивних театральних практик, а також класифікацію доступного театру та інклюзивного театру в Україні; на прикладі впровадження інклюзивних практик у діяльність театральних закладів окреслено особливості реалізації в Україні ідеї безбар'єрності та переходу від патерналістського до інклюзивного підходу; досліджено інклюзивний театр в Україні крізь призму проблематики травмофокусованої арттерапії, соціалізації/ресоціалізації та комеморативних практик для людей з фізичною, сенсорною та ментальною інвалідністю, а також ветеранів російсько-української війни; уточнено та доповнено зміст поняття «інклюзія» як важливого соціального концепту ХХІ ст.; набули подальшого розвитку пропозиції щодо діяльності театально-видовищних закладів культури в контексті створення безбар'єрного середовища.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків.

Встановлено, що у зарубіжному академічному дискурсі інклюзивні театральні практики досліджують в художньому, психосоціальному та освітньому вимірах, а ключовими напрямками наукового пошуку є протидія нерівності, забезпечення представництва маргіналізованих груп на сцені та застосування партисипативних театральних форм. В українському науковому

просторі це дослідницьке поле перебуває на етапі становлення, що зумовлює потребу в системних культурологічних розвідках.

Обґрунтовано, що інклюзивність є глобальним пріоритетом суспільства XXI ст. та одним із найперспективніших напрямів розвитку закладів культури. Інклюзію в культурних практиках витлумачено як комплексний процес культурної, соціальної та аксіологічної трансформації, що забезпечує безбар'єрний доступ, повноцінну участь та визнання індивідуальних відмінностей. Особливої актуальності для українського суспільства набуває проблематика інклюзивних культурних практик для людей з інвалідністю.

Визначено, що інклюзивні театральні практики належать до змішаного типу реляційно-розподільчої інклюзії (за Н. Фресером), базуються на принципах доступності, рівності, справедливості та безбар'єрності. Розроблено періодизацію розвитку інклюзивних театральних практик від 1960-х рр. до сьогодення та запропоновано їх типологію: інклюзивний театр, доступний театр, громадський театр та театральні практики з подвійною інклюзією.

Подану таку типологію інклюзивних театральних практик: інклюзивний театр: колективи за участю людей з ментальними, сенсорними або фізичними розладами; доступний театр: вистави, відкриті для широкої публіки з вбудованими функціями доступності, наприклад, функція аудіодискрипції, жестовою мовою, сурдоперекладом та ін.; громадський театр: проєкти, в яких беруть участь сусіди, групи чи асоціації, які не є професійними акторами, проте мають досвід, який прагнуть артикулювати засобами сцени; театральні практики з подвійною інклюзією: постановки, виконавцями і глядачами яких є люди з особливими потребами (основні характеристики: релокаційні покази, використання універсальних засобів доступності та руйнування традиційної театральної ієрархії).

Зазначено, що інклюзивні театральні практики в Україні репрезентовано у форматах доступного театру та інклюзивного театру. У діяльності закладів культури загалом та театально-видовищних закладів зокрема, доступність

передбачає усунення фізичних, сенсорних та когнітивних бар'єрів, забезпечення доступу до тих фізичних просторів, послуг, практик та продуктів, що раніше були недоступними або малодоступними для людей з інвалідністю. На сучасному етапі в Україні процес переходу державних театрів від патерналістського до інклюзивного підходу відбувається у формі фундаментальної парадигмальної трансформації, відповідно до якої надання доступу до культурного продукту, послуги чи практики позиціонується не як благодійний акт, а як реалізація гарантованого права людини. На рівні театральних-видовищних закладів культури України концепція доступності реалізується засобами адаптації фізичного простору театру (приміщення), цифрового простору театру (вебсайт, акаунтів у соціальних мережах) та театального продукту (вистава) для людей з інвалідністю, що полягає в усуненні бар'єрів, які заважають насолоджуватися цією формою мистецтва.

Стверджується, що інклюзивний театр являє собою виконавську практику, у межах якої люди з інвалідністю (фізичною, сенсорною або інтелектуальною) та без неї працюють спільно як творці сценічного твору, перетворюючи різноманітність на ключовий художній ресурс. Концепція інклюзивного театру виходить за межі доступу та адаптації й охоплює постановки, у яких актори з інвалідністю та без неї працюють спільно, створюючи простір, де функціональне різноманіття стає творчим ресурсом. Цей тип театру досліджує нові форми комунікації, залучаючи інноваційні елементи, що збагачують сценічний наратив. Інклюзивний театр сприяє формуванню практик, що позитивно впливають на соціальне сприйняття інвалідності; зміцненню соціально-емоційного розвитку учасників (взаємопідтримка, підвищення впевненості у собі та ін.); посиленню дискурсу інклюзивної культури шляхом донесення реалій функціонального різноманіття до широкої аудиторії, руйнування стереотипів та упереджень; громадській трансформації, за якої театральний простір модифікується у середовище справедливого та демократичного соціального співіснування.

Доведено, що інклюзивні театри України доцільно класифікувати за: типом організації (професійний театр або аматорський театр), віком учасників (інклюзивний дитячий театр або інклюзивний театр для дорослих реципієнтів), формою інвалідності: фізична інвалідність (учасники із порушеннями опорно-рухового апарату), сенсорна інвалідність (учасники із вадами зору та слуху), когнітивна інвалідність, психічна інвалідність, множинна та змішана форми (колектив театру складають учасники з різними формами інвалідності та учасники без інвалідності); видами терапевтичного ефекту (арттерапія, соціалізація / ресоціалізація, травмофокусована арттерапія) та ін.

Зазначено, що найбільшого розвитку в Україні набув аматорський інклюзивний театр для дітей із ментальною інвалідністю та професійний театр для людей із фізичною інвалідністю, набутою внаслідок російсько-української війни.

Виявлено специфіку інклюзивних театральних постановок: розширення невербальних засобів виразності (мова жестів, пластична культура, візуалізація); посилення наративної ваги таких елементів постановки, як музика, освітлення та костюми; інклюзивна театральна педагогіка (репетиційний процес виключає традиційні жорсткі методи, натомість заохочує навчання через дію, а динаміка драматичної гри адаптується до реалій тілесних та розумових можливостей); демістифікація «ідеального тіла» (руйнування традиційних театральних художньо-естетичних канонів, демонстрація можливостей кожного тіла створювати красу, поезику та передавати глибокі емоції). Ключовими формами розвитку інклюзивного театру, що надають унікальні інструменти для травмофокусованої арттерапії та водночас комеморації воєнного досвіду, є інтерактивний театр, партисипативний театр, ветеранський театр, документальний театр та плейбек-театр.

Інклюзія в культурі утвердилася як глобальний пріоритет сучасного українського суспільства, що передбачає визнання права всіх людей не лише

на отримання якісних культурних послуг та практик, а й на участь у процесі їх створення, за умов рівності та поваги до різноманітності.

Констатовано, що попри нормативне закріплення інклюзії, її практичне впровадження залишається нерівномірним. Ключовими чинниками просування до інклюзивності визначено формування інклюзивних компетенцій, упровадження доступних технологій та консолідацію інституційної культури. Перспективними напрямками подальших досліджень є поглиблений аналіз практик доступного та інклюзивного театру та розроблення ініціатив адаптації театрального продукту до запитів людей з інвалідністю.

Ключові слова: театр, інклюзія, заклади культури, інклюзивність, інклюзивна культура, театральні практики, безбар'єрне середовище, сучасний український театр, сучасний європейський театр.

ABSTRACT

Matuzko O. A. Inclusive Theatre Practices in the Context of Contemporary Development Strategies of Cultural Institutions. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 034 "Culturology" (Field of Study 03 "Humanities"). – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2026.

For the first time in Ukrainian culturology, the dissertation provides a comprehensive study of the characteristics of inclusive theatre practices through the prism of contemporary development strategies of cultural institutions. In particular, it analyzes the state of scholarly inquiry into inclusive theatre practices in foreign and domestic academic discourse; reveals the essence of inclusivity as a strategic direction for the development of modern cultural institutions and defines the scope of the concept of inclusion in the context of cultural practices; substantiates the theoretical foundations of inclusive theatre practices, identifies their principles,

characteristics, and typology, and develops a periodization of their historical development; analyzes the state of implementation of accessible theatre in the activities of performing arts institutions in Ukraine; reveals the specific nature of inclusive theatre as a performing practice, establishes a classification of inclusive theatres in Ukraine, and identifies key forms of inclusive theatre development at the current stage; and determines the barriers that hinder the effective implementation of inclusive theatre practices while outlining key factors for advancing toward inclusivity in the activities of cultural institutions.

The aim of the study is to identify the specific features of contemporary strategies in the activities of cultural institutions through the example of inclusive theatre practices, as well as the particularities of the advancement of inclusive theatre.

The object of the study is inclusivity within contemporary development strategies of cultural institutions and theatrical practices.

The subject of the study is the specific characteristics and features of inclusive theatre practices.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the dissertation is the first to examine the development and implementation of an innovative approach to the activities of cultural institutions grounded in inclusivity, aiming to create a barrier-free sociocultural space; reveals the characteristic features, varieties, and social mission of inclusive theatre practices; traces the origins and evolution of inclusive theatre practices in Western culture and proposes their periodization; puts forward a classification of inclusive theatre practices, as well as a classification of accessible theatre and inclusive theatre in Ukraine; examines the implementation of inclusive practices in the work of theatre institutions to outline the specific features of realizing the idea of barrier-free environments in Ukraine and the transition from a paternalistic to an inclusive approach; investigates inclusive theatre in Ukraine through the lens of trauma-focused art therapy, socialization/resocialization, and commemorative practices for individuals with physical, sensory, and mental disabilities, as well as veterans of the Russian-Ukrainian war; *clarifies and expands*

the scope of the concept of "inclusion" as a significant 21st-century social concept; and *further elaborates* practical proposals for the operation of performing arts institutions in the context of creating a barrier-free environment.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and appendices.

It has been established that in foreign academic discourse, inclusive theatre practices are studied across artistic, psychosocial, and educational dimensions, with key avenues of scholarly inquiry focusing on countering inequality, ensuring the representation of marginalized groups on stage, and employing participatory theatrical forms. In the Ukrainian academic space, this research field is currently in its formative stage, which necessitates systematic cultural studies research.

It is substantiated that inclusivity represents a global priority for 21st-century society and one of the most promising directions for the development of cultural institutions. Inclusion in cultural practices is interpreted as a complex process of cultural, social, and axiological transformation that ensures barrier-free access, full participation, and the recognition of individual differences. The issues surrounding inclusive cultural practices for persons with disabilities are acquiring particular relevance for Ukrainian society.

It is determined that inclusive theatre practices belong to a mixed type of relational-distributive inclusion (according to N. Fraser) and are founded on the principles of accessibility, equality, equity, and barrier-free access. A periodization of the development of inclusive theatre practices from the 1960s to the present has been developed, and their typology is proposed: inclusive theatre, accessible theatre, community theatre, and theatre practices with dual inclusion.

The following typology of inclusive theatre practices is presented: inclusive theatre: companies featuring the participation of individuals with mental, sensory, or physical impairments; accessible theatre: performances open to the general public with integrated accessibility features, such as audio description, sign language interpretation, subtitling/surting, etc.; community theatre: projects involving neighbors, community groups, or associations who are not professional actors but

possess lived experiences they seek to articulate through stage mediums; theatre practices with dual inclusion: productions in which both performers and audience members are individuals with special needs (key characteristics include relocated/alternative venue screenings, the use of universal accessibility tools, and the deconstruction of traditional theatrical hierarchy).

It is noted that inclusive theatre practices in Ukraine are represented in the formats of accessible theatre and inclusive theatre. In the activities of cultural institutions in general, and performing arts institutions in particular, accessibility entails the elimination of physical, sensory, and cognitive barriers, ensuring access to physical spaces, services, practices, and products that were previously inaccessible or poorly accessible to persons with disabilities. At the present stage in Ukraine, the transition of state theatres from a paternalistic to an inclusive approach is occurring as a fundamental paradigmatic transformation, according to which granting access to a cultural product, service, or practice is positioned not as an act of charity, but as the realization of a guaranteed human right. At the level of performing arts institutions in Ukraine, the concept of accessibility is implemented through the adaptation of physical theatre spaces (premises), digital spaces (websites, social media accounts), and theatrical products (performances) for persons with disabilities, which consists in removing barriers that prevent the enjoyment of this art form.

It is asserted that inclusive theatre is a performing practice in which individuals with disabilities (physical, sensory, or intellectual) and non-disabled individuals collaborate as co-creators of a stage work, transforming diversity into a primary artistic resource. The concept of inclusive theatre extends beyond mere access and adaptation, encompassing productions where actors with and without disabilities work collaboratively to establish a space where functional diversity becomes a creative asset. This type of theatre explores new modes of communication, incorporating innovative elements that enrich the stage narrative. Inclusive theatre contributes to fostering practices that positively influence the social perception of disability; strengthening the social and emotional development of

participants (mutual support, enhanced self-confidence, etc.); reinforcing the discourse of inclusive culture by conveying the realities of functional diversity to broader audiences while dismantling stereotypes and prejudices; and driving civic transformation, in which the theatrical space is modified into an environment of equitable and democratic social coexistence.

It is demonstrated that inclusive theatres in Ukraine are appropriately classified by: type of organization (professional theatre or amateur theatre); age of participants (inclusive children's theatre or inclusive theatre for adult recipients); form of disability: physical disability (participants with musculoskeletal impairments), sensory disability (participants with visual and hearing impairments), cognitive disability, mental/psychiatric disability, multiple and mixed forms (the theatre company consists of participants with various forms of disability alongside non-disabled participants); types of therapeutic effect (art therapy, socialization / resocialization, trauma-focused art therapy), and others.

It is highlighted that amateur inclusive theatre for children with intellectual disabilities and professional theatre for individuals with physical disabilities acquired as a result of the Russian-Ukrainian war have experienced the most significant development in Ukraine.

The specific features of inclusive theatre productions have been identified: the expansion of non-verbal means of expression (sign language, physical/plastic movement culture, visualization); increasing the narrative weight of staging elements such as music, lighting, and costume design; inclusive theatre pedagogy (the rehearsal process excludes traditional rigid methods, instead encouraging experiential learning through action, with dramatic play dynamics adapted to the realities of bodily and cognitive capabilities); demystification of the "ideal body" (breaking traditional theatrical artistic and aesthetic canons, demonstrating the capacity of every body to generate beauty, poetics, and convey profound emotions). Key developmental forms of inclusive theatre that provide unique tools for trauma-focused art therapy and the simultaneous commemoration of wartime experiences

include interactive theatre, participatory theatre, veterans' theatre, documentary theatre, and playback theatre.

Inclusion in culture has established itself as a global priority in contemporary Ukrainian society, entailing the recognition of the right of all individuals not only to receive high-quality cultural services and practices, but also to participate in the process of their creation under conditions of equality and respect for diversity.

It is concluded that despite the statutory and regulatory consolidation of inclusion, its practical implementation remains uneven. The key factors for advancing toward inclusivity are identified as the development of inclusive competencies, the introduction of accessible technologies, and the consolidation of institutional culture. Promising directions for further research include in-depth analysis of accessible and inclusive theatre practices and the development of initiatives for adapting theatrical products to the demands of persons with disabilities.

Keywords: theatre, inclusion, cultural institutions, inclusivity, inclusive culture, theatrical practices, barrier-free environment, contemporary Ukrainian theatre, contemporary European theatre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Матузко О. А. Інклюзія як ключовий елемент розробки інноваційної стратегії культурних закладів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 77–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344223>

2. Матузко О. А. Діяльність інклюзивних театрів в Україні: особливості реалізації ідеї різноманітності. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

культури і мистецтв. 2025. № 4. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351845>

3. Матузко О. А. Варіативність практик культурної інклюзії в театральних закладах України. *Культурологічний альманах*. 2026. № 2. С. 482–488. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2026.2.56>

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Матузко О. А. Концепція доступності в контексті розвитку інклюзивних театральних практик. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IX Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран, Київ, 6 листопада 2025 р. Київ : НАКККиМ, 2025. С. 29–31. URL: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezi%2006%2011%202025%20ostat%2091.pdf>

5. Матузко О. А. Стратегічні пріоритети розвитку діяльності сучасних закладів культури: аспект інклюзивності. *Культура, мистецтво, креативність : виклики сучасності. Молодіжна наука 2025* : всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених, Київ, 26 листопада 2025. Київ : КНУКиМ, 2025. С. 63–65. URL: https://drive.google.com/file/d/1tVHkLhuTp_RQcNBJ3ks0bG9BOBNFVrj6/view

6. Матузко О. А. Сучасні театральні практики в контексті проблематики впровадження нових соціокультурних кодів та соціальних інновацій: особливості інклюзивного театру. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог* : матеріали II Всеукр. наук. конф. з міжнар. участю Київ, 9–10 квітня 2026 р. Київ : НАКККиМ, 2026. С. 257–258. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/VR/1/42/1/Tezi%20konf.%2009-10.04.2026.pdf>

7. Матузко О. А. Інклюзивна театральна практика як простір комеморації воєнного досвіду та ресоціалізації ветеранів російсько-української війни. *Science and education: synergy of innovation* : X Міжнародна науково-практична конференція, 18–20.05.2026 року, Берлін, Німеччина. Берлін, 2026. С. 304–308.

URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/05/SCIENCE-AND-EDUCATION-SYNERGY-OF-INNOVATION-18-20.05.2026.pdf>

8. Матузко О. А. Становлення та розвиток інклюзивних театральних практик в західній культурі. *European science and innovation congress* : VII Міжнародна науково-практична конференція, 1–3 червня 2026 року, Барселона, Іспанія. Барселона, 2026. С. 317–322. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/06/EUROPEAN-SCIENCE-AND-INNOVATION-CONGRESS-1-3.06.26.pdf>

Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації

9. Юдова-Романова К., Борко І., Матузко О. Особливості функціонування аматорських театрів у пенітенціарних установах: історіографічний дискурс. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. № 1. С. 29–47. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301140>

О. Матузком проаналізовано частину наукових джерел статті, взято участь у формулюванні висновків.

10. Позняк А. В., Матузко О. А. Рецепція азійського театру в європейському сценічному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86. С. 62–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-8>

О. Матузком розроблено концепцію статті, проаналізовано емпіричний матеріал, взято участь у формулюванні висновків/

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ	22
1.1. Стан наукового розроблення проблеми та джерельна база дослідження	22
1.2. Інклюзивні театральні практики в теоретико-культурологічному вимірі	44
Висновки до першого розділу	68
РОЗДІЛ 2. ІНКЛЮЗИВНІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СОЦІАЛЬНА МІСІЯ	71
2.1. Інклюзія як інструмент переосмислення соціальної ролі та культурної місії театральних закладів	71
2.2. Інклюзія як складник організаційної культури сучасних театральних практик: американський та європейський досвід	84
Висновки до другого розділу	97
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ПІДХОДІВ ДОСТУПНОСТІ ТА БЕЗБЕР'ЄРНОСТІ	101
3.1. Становлення концепції доступного театру в Україні: особливості переходу від патерналістського до інклюзивного підходу	101
3.2. Інклюзивний театр в Україні як форма мистецької терапії та простір ресоціалізації	120
Висновки до третього розділу	142
ВИСНОВКИ	146
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	153
ДОДАТКИ	183

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Інклюзія є одним із визначальних пріоритетів соціокультурного розвитку XXI ст., її позиціонують як ключовий елемент еволюції, що передбачає забезпечення інтеграції всіх осіб та груп, незалежно від віку, статі, інвалідності, раси, етнічної приналежності, походження, релігії, економічного чи іншого статусу. Сьогодні спостерігаємо принципову зміну вектору державної культурної політики в напрямі забезпечення рівних можливостей доступу до культурних практик, послуг та продуктів для всіх громадян, у тому числі людей з інвалідністю. Ці нормативні зрушення потребують відповідного наукового осмислення з культурологічних позицій.

Особливої гостроти проблематика інклюзивності культурно-мистецьких практик набуває в умовах російсько-української війни, що триває від 2014 року. Збільшення кількості військових та цивільних осіб, що фізично та психічно постраждали внаслідок військової агресії росії, радикально посилює запит на переосмислення функціонального призначення закладів культури – від майданчиків пасивного споживання мистецтва до динамічних хабів психоемоційного відновлення та соціальної взаємодії. Театральні практики засвідчили свій потенціал як дієвий інструмент травмофокусованої арттерапії, ресоціалізації та коеморації воєнного досвіду, що актуалізує необхідність системного культурологічного дослідження цих процесів.

В українському суспільстві, що обрало напрям євроінтеграції та рухається шляхом впровадження норм європейської культури, підґрунтям якої є ідеї різноманітності, безбар'єрності та доступності, на державному рівні інклюзивний театр стає трансформаційним інструментом, що демократизує доступ до культури та сприяє більш відкритому та шанобливому погляду на різноманітність.

Ряд вітчизняних (І. Кабанова, К. Лук'яненко, В. Маціюк, К. Откович, В. Романчишин, І. Швець, К. Юдова-Романова та ін.) та зарубіжних (С. Саес-Веласко, Ж. Нейкамп, М. Кардол, О. Ді Джованні та ін.) дослідників зверталися до окремих аспектів теми інклюзивності театральних практик, однак спеціальної уваги проблемі інклюзивного театру в контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури приділено не було.

Отже, вибір теми дисертації зумовлений об'єктивною потребою у системному культурологічному осмисленні інклюзивних театральних практик як динамічного соціокультурного явища, що визначає сучасні стратегії розвитку закладів культури; недостатньою розробленістю зазначеної проблематики у вітчизняній культурології; необхідністю наукового обґрунтування практичних засад впровадження інклюзивних підходів у діяльність театально-видовищних закладів культури України, з урахуванням як міжнародного досвіду, так і специфіки сучасного українського соціокультурного контексту.

Мета дослідження – виявити особливості сучасної стратегії діяльності закладів культури на прикладі інклюзивних театральних практик та специфіку поступу інклюзивного театру.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- проаналізувати стан наукового розроблення проблеми інклюзивних театральних практик у зарубіжному та вітчизняному академічному дискурсі;
- розкрити сутність інклюзивності як стратегічного напрямку розвитку сучасних закладів культури та визначити зміст поняття інклюзії в контексті культурних практик;
- обґрунтувати теоретичні засади інклюзивних театральних практик, визначити їхні принципи, характеристики та типологію, а також розробити періодизацію їхнього розвитку;
- проаналізувати стан упровадження доступного театру в діяльності театально-видовищних закладів культури України;

- виявити специфіку інклюзивного театру як виконавської практики, здійснити класифікацію інклюзивних театрів України та визначити ключові форми розвитку інклюзивного театру на сучасному етапі;

- визначити бар'єри, що перешкоджають ефективному впровадженню інклюзивних театральних практик, та окреслити ключові чинники просування до інклюзивності в діяльності закладів культури.

Об'єктом дослідження є інклюзивність у сучасних стратегіях розвитку закладів культури та театральних практиках.

Предмет дослідження – особливості інклюзивних театральних практик.

Методи дослідження. Застосовано метод теоретичного та термінологічного аналізу, типологічний, когнітивний та концептуальний методи, метод системного аналізу та ін., що посприяли уточненню поняття «інклюзія», виявленню ролі інклюзії в стратегії розвитку сучасних закладів культури, простеженню особливостей культурологічного дискурсу соціальної інклюзії; метод функціонального аналізу, метод синтезу, а також метод систематизації та узагальнення використано з метою розгляду та наукового обґрунтування концепції доступного театру та інклюзивного театру, виявлення особливостей їхньої діяльності в Україні, уточнення соціальної місії та ін.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у здійсненні культурологічної рефлексії інклюзивних культурних практик в контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури. У дисертації:

уперше:

- досліджено проблематику розробки та впровадження інноваційного підходу до діяльності закладів культури, основою якого є інклюзивність, а метою – створення безбар'єрного соціокультурного простору;

- виявлено характерні особливості, різновиди та соціальну місію інклюзивних театральних практик;

- простежено зародження та розвиток інклюзивних театральних практик в західній культурі та запропоновано їх періодизацію;
- запропоновано класифікацію інклюзивних театральних практик, а також класифікацію доступного театру та інклюзивного театру в Україні;
- на прикладі впровадження інклюзивних практик у діяльність театральних закладів окреслено особливості реалізації в Україні ідеї безбар'єрності та переходу від патерналістського до інклюзивного підходу;
- досліджено інклюзивний театр в Україні крізь призму проблематики травмофокусованої арттерапії, соціалізації/ресоціалізації та комеморативних практик для людей з фізичною, сенсорною та ментальною інвалідністю, а також ветеранів російсько-української війни;

уточнено та доповнено:

- зміст поняття «інклюзія» як важливого соціального концепту XXI ст.;

набули подальшого розвитку:

- пропозиції щодо діяльності театральних закладів культури в контексті створення безбар'єрного середовища.

Практичне значення одержаних результатів визначається актуальністю, новизною та висновками дослідження. Аналіз проблематики інклюзивних культурних практик в контексті стратегії розвитку закладів культури XXI ст. є перспективним для подальшої розробки напрямів дослідження сучасної культури, використання матеріалів дослідження в курсі культурології. Положення, сформульовані в дисертаційній роботі, теоретично та практично значущі для вирішення дискусійних питань в галузі сучасної культурології (зокрема щодо нових типів культурних практик, про вплив інклюзивної культури на модифікацію соціокультурного простору та ін.), сприятимуть розробленню спецкурсів, навчальних посібників та підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю, а також стануть у пригоді при створенні монографій з проблем інклюзивності. Запропоновані підходи, спрямовані на посилення доступності та безбар'єрності українських театрів, а також подальшого розвитку інклюзивних театральних практик,

можуть бути застосовані в діяльності театральних закладів України.

Особистий внесок здобувача. Запропонована наукова праця – самостійно виконане дослідження, в якому вперше в українській культурології комплексно розглянуто інклюзивні театральні практики в контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури. Усі наукові результати, що виносяться на захист, отримано здобувачем особисто. Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації та праці апробаційного характеру є одноосібними. Дві наукові статті, що додатково висвітлюють зміст дисертації, написано у співавторстві: одна – з К. Юдовою-Романовою та І. Борко, де О. Матузком проаналізовано частину наукових джерел статті, взято участь у формулюванні висновків; друга – з А. Позняком, де О. Матузком розроблено концепцію статті, проаналізовано емпіричний матеріал, взято участь у формулюванні висновків.

Апробація результатів дисертації. Матеріали та результати дослідження пройшли апробацію на всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: IX Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2025), Всеукраїнській науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених «Культура, мистецтво, креативність : виклики сучасності. Молодіжна наука 2025» (Київ, 2025), II Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог» (Київ, 2026), X Міжнародній науково-практичній конференції «Наука та освіта: синергія інновацій» (Science and education: synergy of innovation) (Берлін, 2026), VII Міжнародній науково-практичній конференції «Європейський конгрес з науки та інновацій» (European science and innovation congress) (Барселона, 2026).

Публікації. Основні положення і результати дисертації викладено у 8 одноосібних наукових публікаціях, із них 3 статті розміщено у виданнях,

включених до переліку наукових фахових видань України категорії «Б» за спеціальністю «Культурологія», 5 праць апробаційного характеру. Також дві праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації, написано у співавторстві.

Структура дисертації. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (257 найменувань), додатків (5 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 189 сторінок, основного тексту – 137 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНКЛЮЗИВНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

1.1. Стан наукового розроблення проблеми та джерельна база дослідження

Інклюзія в культурній сфері становить фундаментальну основу для забезпечення повноцінної участі всіх людей у житті громади, сприяння рівності, добробуту та визнання різноманітності. У зарубіжному академічному вимірі проблематиці інклюзії присвячено значну кількість досліджень у різних галузях знань.

Дослідженню культурної участі як шляху до соціальної інклюзії присвячено публікацію С. Саес-Веласко, А. Меріно-Ороско, К. Ді Джусто-Вальє, Е. Меркадо-Вал, Г. Альбеніс-Гарроте, В. Дельгадо-Беніто та Б. Медіни-Гомес [231]. Увага науковців спрямована на проведення систематичного огляду та діагностики факторів, що виключають доступ вразливих груп до культури, та з'ясування того, як група молодих людей з інвалідністю сприймає роль культури в якості інструменту соціальної та трудової інтеграції. Розглядаючи взаємозв'язок між участю в культурному житті та фізичним і емоційним благополуччям, універсальну доступність як право, що гарантує рівний доступ до культури, здатність людей з інвалідністю брати участь у культурному житті, роль культурної політики як чинника, що сприяє або перешкоджає інклюзії, та участь у контекстах культурного розмаїття як засіб соціальної інтеграції, дослідники наголошують на тому, що політика повинна зосереджуватися на різноманітних культурних проявах та сприяти когнітивній доступності [231].

Спробу порівняти освітній та творчий досвід митців з інвалідністю у контексті сприяння соціальній інклюзії в академічній, професійній та

культурній сферах здійснюють Д. Варгас-Пінеда та О. Лопес-Ернандес [248]. На їхню думку, художні практики уможлиблюють розвиток творчих та продуктивних процесів, які, у свою чергу, сприяють автономії: «З точки зору освіти, мистецтво, незалежно від того, чи використовується воно як засіб досягнення конкретних терапевтичних цілей, чи як самоціль, являє собою можливість людського самовираження та, залежно від кінцевої мети, також може сприяти досягненню пов'язаних цілей інклюзії» [248, р. 41]. Водночас автори зазначають, що інклюзія людей з інвалідністю в мистецьку сферу набуває якісно іншого виміру, коли освітній процес розширює їхні можливості стати головними дійовими особами на культурній сцені [248, р. 41].

Поняття інклюзії (участі, задоволення) у мистецьких подіях наразі є центральним для науковців, які працюють у багатьох галузях різних дисциплін. Один з продуктивних концептуальних і методологічних підходів походить із теорії розвитку громад, у межах якої переконливо продемонстровано центральну роль інклюзивних соціальних та культурних практик у зростанні громад на багатьох рівнях (зокрема особистісному). Так, Дж. Маккарті та К. Гальвао [200], К. Епскамп [160], Е. Сломан [240], С. Кабасо [189] та ін. зосередилися на концепції театру для розвитку, описуючи, як партисипативний, інклюзивний театр може виступати дієвою рушійною силою для розвитку малих та великих громад, підвищення обізнаності, залучення людей з різними здібностями з їхніх домівок до театрів, створення нових шляхів та можливостей для дедалі ширшої аудиторії.

Якщо говорити конкретніше про сферу театрознавства, то інклюзія вже досить давно є ключовим питанням із кількох точок зору, особливо з огляду на дослідження, пов'язані з розширенням аудиторії та її інтеграцією у постановку. Один із визначних внесків у цей підхід належить К. Гайм, яка у праці «Аудиторія як виконавець» виходить із такої передумови: «Аудиторія – надзвичайно універсальна та адаптивна виконавиця, а її репертуар дій часто залежить від соціально-культурного середовища... У театрі є дві трупі виконавців: актори та глядачі» [181].

К. Гайм підкреслює важливість соціально-культурного контексту, в якому перебувають аудиторія та виконавці, але передусім вона ставить персонажів та аудиторію на один рівень у процесі постановки вистави. Авторка говорить про дві трупи для режисерів, «які зустрічаються під прожекторами та дивляться одна на одну, слухають одне одного, грають та аплодують одне одному» [181]. Обидві трупи також одягають костюми для своїх виступів і переходять від стану незнайомців до знайомства та перетворення на команду, трупу через те, що К. Гайм називає «емоційним зараженням» [181].

Якщо спочатку К. Гайм розрізняє дві трупи як складені з артистів, з одного боку, та з відвідувачів вистави – з іншого, вона поступово, але неухильно переходить до їх об'єднання, включаючи також співробітників, які беруть участь у створенні вистави. Саме ця ідея спільного досвіду, виробленого за участю всіх (артистів, глядачів, співробітників), покладена в основу поняття інклюзивного театрального мистецтва. Глядач, на думку К. Гайм, може бути критиком, споживачем, спільнотою, співтворцем – не обов'язково в різний час [181].

Як підкреслюють і К. Гайм, і Е. Фішер-Ліхте, метафора зараження допомагає прояснити, що «досвід вистави виникає з того, що відбувається між учасниками» [168, р. 64], тобто це спільна вистава, яка є унікальною подією та змінює своїх учасників. Усі зазначені поняття є продуктивними й актуальними для подальшого формування концепції інклюзивного театрального мистецтва; їх можна екстраполювати на участь у виставі як глядачів, так і співтворців – осіб з інвалідністю.

Ж. Нейкамп та М. Кардол у статті «Різноманітність, можливості та виклики інклюзивного театру» («Diversity, opportunities, and challenges of inclusive theatre») [210] розглядають театр як контекст для вивчення інклюзивних практик, зокрема аналізуючи, як можуть виглядати інклюзивні вистави, які чинники стимулюють або перешкоджають інклюзивній роботі в театрі, та шляхи реалізації інклюзивної співпраці між акторами з інвалідністю

та без неї. Дослідники акцентують увагу на тому, що учасники інклюзивного театру без інвалідності повинні бути відкритими до різних способів самовираження своїх колег з інвалідністю, цінувати це самовираження та надавати йому простір. Зокрема, наголошується, що «усім учасникам з інвалідністю та без неї разом необхідно розвивати нові способи роботи та співтворчості, що призведе до нових навичок та поглядів» [210, р. 29]. На думку авторів, інклюзивні театральні постановки можуть спонукати людей по-іншому осмислювати здібності та нормальність, водночас маючи естетичну силу, проте залишається дискусійним питання, чи слід розглядати ці постановки як мистецтво, а не як соціальні проєкти [210, р. 29]. Отже, принципово важливо усвідомлювати, що інклюзивний театр передбачає зміни для кожного учасника, подібно до того, як це відбувається в інклюзивному суспільстві.

Люди з інвалідністю мають обмежений доступ до багатьох сфер суспільного життя. Вони часто виключені зі звичного соціального середовища та мають обмежені можливості брати участь у середовищі, де їх можуть сприймати як рівних. Театр може виступати тією мистецькою дисципліною, яка сприяє створенню таких середовищ.

Дисертаційне дослідження М. Альварес «Театр і соціальна інклюзія. Коли театральний досвід стає інклюзивною практикою» («Teatro e Inclusión Social. Cuando la experiencia teatral se convierte en práctica inclusiva») [122] присвячено систематизації театральної методології та інструментарію, що уможливають спостереження за змінами в особистісному розвитку та соціальній інтеграції під час роботи з різноманітними групами. Авторка розробляє драматичну методологію, здатну генерувати інклюзивний досвід під час роботи зі змішаними групами (людей з інвалідністю та без неї).

В. Суарес-Доносо у статті «Демократизація театру до інклюзивної території: когнітивні порушення та театральний досвід для соціально-емоційного та когнітивного розвитку» («Democratización del teatro hacia un territorio inclusivo: discapacidad cognitiva y experiencias teatrales para el desarrollo

socioemocional y del pensamiento»)[242] застосовує якісний підхід у межах соціально-критичної парадигми та дизайн партисипативного дослідження дій з метою інтерпретації та оцінки пропозицій учасників, викладачів-експертів та дослідника щодо шляхів демократизації театру для людей з когнітивними порушеннями, таким чином рухаючись до інклюзивного простору, який сприяє соціально-емоційному навчанню, самовираженню та розвитку критичного мислення. Автор наголошує на тому, що, незважаючи на правові рамки, що захищають права людей з інвалідністю, доступність та участь у культурі та мистецтві залишаються обмеженими. На основі результатів дослідження науковець стверджує, що театр здатний значно покращити якість життя людей з когнітивними порушеннями, надаючи їм простір для самовираження, особистісного навчання та соціального розвитку. Нагальною, на його думку, є потреба у сприянні автентичному представництву, що посилить соціальні зміни у напрямку більш інклюзивного світу.

Х. Перез-Делгадо у публікації «Театр, інвалідність та соціальна інклюзія. Підхід з точки зору театральної вистави для сліпих «Дім бажань» (Мексика)» («Teatro, discapacidad e inclusión social Un acercamiento desde la obra de teatro ciego La casa de los deseos. (México)»)[218] досліджує театральні практики людей з вадами зору та спільноти глухих у Мексиці до 2013 р., зосереджуючись на театральній компанії для глухих «Seña y Verbo» та постановці п'єси «La casa de los deseos» («Будинок бажань»). Автором проаналізовано соціальні наслідки цієї постановки та визначено сфери, в яких театр, створений людьми з вадами зору або для них, справляє вплив. Науковець підкреслює, що театральні практики людей з вадами зору переважно розвиваються в межах загальношкільної системи, де сліпоту необхідно маскувати, і що лише окремі проєкти спрямовані на переосмислення цієї унікальної форми людського досвіду [218, s. 65]. Наразі більшість постановок використовують переважно техніку театру сліпих (наприклад, Будинок бажань (La casa de los deseos) або театр Аргентинського центру театру сліпих (Centro Argentino de Teatro Ciego)) і переосмислюють

соціальне значення виступу на сцені за допомогою власних унікальних способів сприйняття світу та інтерпретації реальності [218, s. 65].

Аналіз потенціалу театру як інструменту розвитку соціальних навичок дітей та молоді, а також засобу освітньої інклюзії осіб з особливими потребами в освітній підтримці здійснюють Л. Белергер, Д. Суельвес та В. Мердес у публікації «Театр як інструмент розвитку соціальних навичок та освітньої інклюзії» («El teatro como herramienta para el desarrollo de las habilidades sociales y la inclusión educativa») [128].

О. Ді Джованні в статті «Інклюзивне театральне мистецтво: участь, розширення можливостей та благополуччя» («Inclusive theatre-making: Participation, empowerment and well-being») [154] здійснює спробу осмислити закономірний відхід від традиційних, орієнтованих на бар'єри уявлень про доступність медіа та живих подій до більш інклюзивних парадигм та практик, в основі яких – люди, а не бар'єри. Після визначення поняття інклюзивного театального мистецтва авторка аналізує поняття благополуччя, а також інструменти та шкали, які можна використовувати для його вимірювання стосовно участі в інклюзивних театральних практиках.

Л. Борам та Д. Трена у статті «Доступність та інклюзія для людей з інвалідністю на фестивалях виконавських мистецтв» («Disability access and inclusion in performing arts festivals») [132] розглядають сучасну ситуацію щодо доступу та інклюзії на міжнародних фестивалях виконавських мистецтв. Автори зосереджуються на двох фестивалях виконавських мистецтв у Південній Австралії: Аделаїдському фестивалі та Аделаїдському Фринджі, обидва засновані в 1960 р. Аделаїдський фестиваль є кураторською подією, тоді як Аделаїдський Фриндж функціонує як фестиваль із відкритим доступом. Застосовуючи якісні методи, дослідження аналізує вторинні дані, зокрема програми фестивалю 2024 р., посібники з доступу, звіти про вплив та інші релевантні документи (новинні статті та рецензії критиків), а також здійснює порівняльний контент-аналіз. За результатами дослідження авторками констатовано, що впровадження ефективного плану доступу та

інклюзії для людей з інвалідністю на фестивалях виконавських мистецтв є складним завданням через різноманітний характер інвалідності, що вимагає ретельного розгляду та консультацій. На основі порівняння двох фестивалів в Аделаїді висвітлено різні ініціативи, спрямовані на створення гостинних просторів, подолання упереджень щодо людей з інвалідністю та підтримку професійного зростання митців з інвалідністю.

Дослідники виконавського мистецтва та проблем інвалідності Т. Гелловей, Д. Надд та С. Сандал у публікації «Реальне життя та проблеми адаптації» («Actual lives and the ethic of accommodation») [174] пропонують маніфест того, що вони називають «етикою адаптації», привертаючи увагу до змін у ставленні, поведінці, переконаннях та креативності, необхідних для того, щоб зробити виконавську практику доступною. Вони використовують термін «адаптація», щоб охопити адаптацію «до середовища, ставлення чи вимоги, щоб людина з інвалідністю могла брати участь» [174, р. 228].

Н. Вортінгтон у статті «Більше ніж просто щасливий випадок: інвалідність, амбіції та зміна театрального клімату» («More than a lucky break: disability, ambition, and a shifting theatre climate») [255], спираючись на інтерпретативний феноменологічний аналіз акторів, які самі себе ідентифікують як людей з інвалідністю, розглядає, як внутрішньоособистісний та міжособистісний досвід у театрі впливає на особисті амбіції всередині індустрії та за її межами. Основний акцент авторкою зроблено на з'ясуванні того, як актори інтерпретують свою кар'єрну позицію та перспективи, а також на прогресі, досягнутому в усуненні бар'єрів, пов'язаних з інвалідністю, у театрі.

Огляд наукової літератури дає підстави констатувати наявність значної кількості досліджень та публікацій зарубіжних учених, присвячених різноманітним аспектам інклюзивності театральних практик. Основними вимірами інклюзивного театру в зарубіжних академічних колах є: художній вимір (використання функціонального різноманіття як інноваційного творчого ресурсу, що збагачує сценічний наратив і руйнує традиційні норми),

психосоціальний вимір (переваги для впевненості в собі, емпатії, комунікативних навичок та цілісного розвитку особистості) та освітній вимір (впровадження театру в навчальну програму для сприяння співіснуванню та міждисциплінарному навчанню).

У науковій літературі, присвяченій проблематиці інклюзивних культурних практик, можна виокремити три основні напрями: 1) інклюзивна культура: протидія нерівності через процеси соціального конструювання та трансформації громадського клімату; 2) видимість та представництво: право меншин (етнічних груп, гендерних груп, людей з інвалідністю) розповідати свої власні історії на сцені; 3) художнє посередництво: використання таких форм, як «форум-театр», документальний театр та ін., для вирішення проблем булінгу або різноманітності.

У зазначених академічних дослідженнях наголошено, що інклюзивні театральні практики пропонують конкретні переваги: покращення уваги, пам'яті, просторово-часового структурування та автономії (для людей із порушеннями, що спричинили інтелектуальну недостатність); позитивний вплив на працевлаштування, культурний капітал та професійний розвиток (для людей із вадами зору та слуху); створення просторів для діалогічного обміну та мікрополітичних альтернатив для рівності (для соціально вразливих верств населення).

Отже, можна констатувати, що інклюзивні театральні практики з культурологічної точки зору зосереджені на культурних правах, демократизації сцени та представленні історично виключених ідентичностей. Згідно з цим підходом, театр є не лише естетичною метою, а й динамічною територією для подолання бар'єрів та побудови спільної культури.

Активізація інклюзивних культурних практик, зумовлена визначенням державною владою України курсом на створення безбар'єрного простору в межах долучення до культурної політики Європейського Союзу, у свою чергу посприяла зростанню наукового інтересу до означеної проблематики та спробам її теоретичного узагальнення. Серед інших слід назвати публікації з

цієї теми О. Губарь [18], О. Губарь, Н. Пахомової, В. Коваленка та І. Баранець [19], Ю. Ключко [39], Г. Лещук [46], Р. Мохнюка [66], К. Откович [71], М. Швець [109], М. Ясеновської та О. Зіненко [116] та ін.

Так, зокрема, питання створення безбар'єрного середовища та соціальної інклюзії в контексті культуротворчості розглянуто Р. Мохнюком [66]. Застосування культурологічного методу надало досліднику можливість виявити культуротворчий чинник розвитку громадянського суспільства в контексті формування інклюзивного середовища. Особливий акцент автор робить на важливості імплементації інклюзивної практики в сучасний український простір із використанням досягнень західноєвропейських країн. У цьому контексті ним розглянуто діяльність Українського культурного фонду, одним із головних інструментів реалізації Стратегії якого є конкурсна програма «Інклюзивне мистецтво», розроблена в колаборації з Британською Радою в Україні, що спрямована «сприяти забезпеченню культурних прав для людей з інвалідністю та націлена на подолання бар'єрів між суспільством і місцевими громадами, з одного боку, та особами з інвалідністю і їхніми спільнотами, з іншого» [104, с. 20]. Окрім того, Р. Мохнюк згадує проєкти зі створення інклюзивних аудіогідів для людей з порушеннями зору, реалізовані в Харківському художньому музеї, Художньому музеї ім. Н. С. Луцьова у Пархомівці, Літературно-меморіальному музеї Г. С. Сковороди у Сковородинівці, а також проєкт «Крокуємо інклюзією» Харківського художнього музею та ін.

Дослідженню сучасних соціокультурних практик інклюзії в музейних закладах та перспектив їхнього розвитку присвячено публікацію Ю. Ключко [39]. Авторкою наголошено на накопиченні українськими музеями значного досвіду в напрямі розвитку соціокультурних практик інклюзії: «сукупності практик та інструментів, спрямованих на подолання соціальної ексклюзії» [39, с. 146] – і запропоновано визначення поняття музейної інклюзії як процесу, «характерними ознаками якого є постійний пошук ефективних методик та форм, що враховують питання

багатоманітності, навчають співіснувати з відмінностями, які розглядаються як стимул у прилученні музейної аудиторії до надбань історико-культурної спадщини» [39, с. 146]. Окрім того, дослідницею проаналізовано низку інклюзивних музейних практик, зокрема: проєкт «Музей без бар'єрів: від теорії до практики», який був започаткований у 2014 році в Національному музеї Тараса Шевченка (Київ); музейно-освітній проєкт «Школа для музейників по роботі з особливими відвідувачами», що проходить з 2017 р. у Педагогічному музеї України (Київ); проєкт «Музей гуртує» Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (з 2013 р.); проєкт «Доступність музеїв для відвідувачів з інтелектуальними порушеннями», що реалізується з 2020 р. за підтримки Українського культурного фонду в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Державному історико-культурному заповіднику м. Дубно, Кременецькому краєзнавчому музеї (Національна Асамблея людей з інвалідністю України, 2020 р.); проєкт «Inclusive Travels in Ukraine: доступність музеїв України», започаткований у 2020 р. за підтримки Українського культурного фонду, та ін. [39, с. 145–146]

Аналіз кращих практик музейної інклюзії крізь призму організаційної політики закладів здійснюють М. Ясеновська та О. Зіненко [116]. Серед іншого авторками надано визначення таких термінів, як «інклюзія», «інклюзивна практика» та ін.

В. Кушнір у статті «Інтерактивність, інклюзія та партисипація як магістральні лінії інноваційних практик музейної роботи» [44] аналізує, серед іншого, інклюзивну складову діяльності музейних закладів. «Музейна інклюзія прагне подолати перешкоди на шляху людей до музею, як фізичні, так й соціальні, а також розширити музейну репрезентацію досвіду, цінностей та інтересів різних соціальних груп», – підсумовує автор, розглядаючи вузьку проблематику музейної інклюзії, але ця теза справедлива для широкого кола культурних установ, включно й театрів [44, с. 27].

Виявленню особливостей і тенденцій розвитку інклюзивних культурних практик у країнах ЄС та Україні на прикладі сучасних музеїв та бібліотек присвячена стаття В. Маціюка [61]. Автором окреслено ключові аспекти інклюзивних музейних практик, а також наголошено на важливості модернізації інфраструктури. Серед іншого дослідник уточнює поняття інклюзивних культурних практик, наголошуючи, що вони «зосереджені на ключовій ідеї, що полягає в трансформації та адаптації культури до потреб людини, незалежно від обставин, таких як інвалідність, походження з неблагополучного середовища, відсутність необхідних навичок та ін.» [61, с. 154]

Спробу обґрунтувати взаємозв'язок між інклюзивною комунікацією та інклюзивною культурою здійснює Г. Лещук у статті, присвяченій термінологічному аналізу інклюзивної комунікації як інструменту формування інклюзивної культури [46].

Стислий аналіз окремих прикладів культурної інклюзивності в Україні проводить М. Швець [109]. Наголошуючи на важливості підтримки розвитку сучасної європейської політики на шляху вступу України до ЄС, науковець здійснює огляд таких інклюзивних практик, як Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays, культурні заходи в межах програми «Музей без бар'єрів: від теорії до практики», заходи Національної філармонії України в межах проєкту МКСК «Культура без бар'єрів», а також розглядає державні ініціативи зі створення безбар'єрного простору в Україні до 2030 р.

В. Романчишин у статті «Створення безбар'єрного простору у сфері культури: світовий та український досвід» [87] здійснює спробу визначити значення безбар'єрності в процесі залучення людей з обмеженими можливостями до надбань культури, а також проаналізувати сучасний стан безбар'єрності в галузі культури в Україні. Автором розглянуто провідний досвід адаптування закладів культури та об'єктів культурної спадщини в США, Японії та деяких європейських країнах (Великобританія, Німеччина,

Іспанія), а також діяльність українських культурних інституцій у контексті реалізації державної культурної політики та Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору до 2030 року. Акцентуючи увагу на тому, що «в умовах післявоєнної реабілітації доступність культурної сфери має стати одним із пріоритетів державної політики» [87, с. 159], дослідник слушно зауважує, що «впровадження принципів безбар'єрності та інклюзивності у діяльність закладів культури сприятиме всебічному залученню людей з особливими потребами до суспільного життя через доступ до мистецьких і культурних практик» [87, с. 159].

Діяльність закладів культури і мистецтва в контексті особливостей цифрової інклюзії в культурних індустріях України розглядає І. Швець [110] з акцентом на виявленні її значення, потенціалу та можливостей. Серед важливих тез – важливість усвідомлення культурними інституціями раціональності використання цифрових послуг для доступу до мистецтва та культури, а також необхідність взяти «на себе стратегічне зобов'язання щодо впровадження інклюзивних цифрових технологій у свою діяльність», а також актуалізація потреби у підвищенні «кваліфікації персоналу та волонтерів, співпраці з новими партнерськими організаціями тощо» [110, с. 334].

К. Откович у стислій формі окреслює сучасні тенденції трансформації культурного простору для інклюзивних потреб [71], наголошуючи на важливості підвищення рівня доступності культурного надбання для людей з особливими потребами з метою сприяння їхній адаптації в суспільстві. Основний акцент авторкою зроблено на формуванні й упровадженні у сфері культури і мистецтва, зокрема в музейній сфері, екскурсійних послуг, адаптованих жестовою мовою.

Таким чином, аналіз публікацій дає підстави констатувати наявність наукового інтересу до означеної проблематики та беззаперечну важливість подальших розробок питань, пов'язаних з інклюзивними соціальними та культурними практиками й стратегіями розвитку закладів культури, що базовані на концепції інклюзії.

Окрему увагу дослідники приділяють різноманітним питанням, пов'язаним із діяльністю інклюзивного театру. Так, зокрема, виявленню специфіки особливого театру та спробі з'ясувати його структуру і природу, а також роль у процесі соціокультурної реабілітації учасників театру присвячена публікація О. Шлемко «Особливий театр як дієвий інструмент художнього та арт-терапевтичного впливу» [114]. Авторкою здійснено спробу уточнити та розширити понятійно-категоріальний апарат особливого театру; висвітлити специфіку театру нечуючих, театру незрячих, театру простодушних, інтегрованого театру, інклюзивного театру. Особливий акцент у статті зроблено на «дієвий вплив особливого театру на соціокультурну реабілітацію його учасників, виховання у глядача толерантного ставлення до осіб з вадами розвитку» [114, с. 297].

Роль лялькового театру в комунікативному розвитку дітей з інтелектуальними порушеннями досліджує І. Рилушко [79].

Спробу проаналізувати проблеми інклюзивної театральної творчості та визначити роль театру «особливих» людей у соціокультурному просторі здійснює І. Кабанова у статті «Культурологічний аналіз інклюзивної роботи в театральній студії» [36]. Авторкою запропоновано три принципи діяльності інклюзивного театального дитячого колективу: «по-перше, це принцип співтворчості дітей всіх вікових категорій... і безвідносно можливостей здоров'я при виготовленні декорацій, бутафорії, костюмів і постановка вистав, що включають всі групи учасників. По-друге, це принцип індивідуальності, або свободи творчого самовираження, а саме, вільний прояв кожною дитиною своєї творчої індивідуальності в роботі над роллю, створенням ескізів гриму чи декорацій тощо. По-третє, це принцип взаємодопомоги і взаємовиручки, бо театральна постановка – то є завжди колективний продукт, де кожному/-ій необхідно не тільки добре зробити свою справу, а й надати, за необхідності, максимального сприяння іншим учасникам» [36, с. 121].

Проблематику залучення дітей-аутистів у творчий процес засобами інклюзивного театру аналізують Л. Голубцова, С. Плуталов та

К. Джамалага [14]. Акцентуючи увагу на тому, що «на теренах сучасної України майже немає інклюзивного простору для дітей із синдромом розладів аутичного спектру, хоча існують арт-практики з використанням засобів театрального мистецтва» [14, с. 66], автори узагальнюють теоретичні й практичні здобутки психології, соціальної педагогіки та театрального мистецтва в контексті інклюзивного театру та виявляють методи соціальної реабілітації для дітей з особливими потребами засобами театральних практик.

Деякі аспекти інклюзивного театру з позицій соціальної роботи розглядає А. Катеринич у дисертації «Соціальна інтеграція молоді з інвалідністю засобами театрального мистецтва» [38], що присвячена теоретико-методичному аналізу проблеми соціальної інтеграції молоді з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень засобами театрального мистецтва та розробці змістово-технологічного забезпечення ефективності цього процесу. Авторкою розглянуто техніки театрального мистецтва як інструментарій соціальної роботи, а також охарактеризовано засоби театрального мистецтва (костюм, грим, голос, рух, декорації, освітлення, створення образів, умовність) як «сукупність емоційно-образних впливів на особистість, видів і жанрів театрального мистецтва, які створюють певне соціокультурне середовище та сприяють художньо-естетичному й моральному розвитку особистості» [38, с. 97]. Серед іншого дослідниця визначає вплив окремих видів та жанрів театрального мистецтва на процес розв'язання завдання соціальної інтеграції молоді з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень. Особливий інтерес у межах дослідження інклюзивних театральних практик становлять окреслені авторкою напрями драматерапії, що «полягає в драматичному відображенні реальності, а саме у відтворенні сценаріїв та історій» [38, с. 86], та лялькотерапії – «комбінації коригуючої сили ляльки з грою» [38, с. 86], а також аналіз діяльності окремих зарубіжних театральних колективів, які залучають людей з особливими потребами до професійного театрального середовища: французька компанія «Літаючий птах» («L'Oiseau-Mouche»), німецькі арт-колективи «Майстерня

Блау» («Blaumeier-Studio») та Театр «RambaZamba», польський «Гармонія Стосунків» («Relacje Harmonii»), англійський інклюзивний хореографічний колектив «Candoco Dance Company» та ін.

Однією з небагатьох праць, присвячених інклюзивним виставам, є наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту К. Лук'яненко «Особливості створення вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів у театрі ляльок» [51]. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві авторкою створено типологізацію інклюзивного театру та інклюзивної театральної вистави; окреслено основні засоби виразності вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів; висвітлено практику створення інклюзивних проєктів з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів у міжнародному та українському театральних просторах; реалізовано в Україні інклюзивну театральну виставу формату театру відчуттів з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів «Хто росте у парку». Низку публікацій К. Лук'яненко присвячено дослідженню типів та особливостей інклюзивного театру в Україні, а також інклюзивної театральної вистави [47–50] та ін. Так, зокрема, у статті «Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект» [47] авторкою досліджено особливості інклюзивного театру, а також виокремлено ключові типи інклюзивних театральних вистав і характерні для них виразальні засоби. К. Лук'яненко систематизує різні типи інклюзивних вистав, а також частково інтерпретує впровадження інклюзивних культурних проєктів у репертуари театрів України, фокусуючи науковий інтерес на професійних театрах ляльок. На думку дослідниці, «інклюзивний театр націлений не лише на людей з інвалідністю, але й сприяє загальному розвитку паритетного суспільства, зменшенню дискримінаційних практик, культурному та освітньому розвитку всіх членів спільноти, а митці мають чітко розмежовувати різновиди інклюзивного театру та формулювати принципи роботи для кожного соціокультурного проєкту» [47, с. 183].

Водночас в українському академічному дискурсі відсутні ґрунтовні культурологічні дослідження, присвячені інклюзивним театральним практикам. Лише окремі аспекти означеної проблематики отримали висвітлення в дисертаційних роботах Т. Хвостової «Сучасний театр в умовах розвитку інтернет-простору» [106] (розглянуто деякі питання, пов'язані з онлайн-доступом до театральних вистав), І. Швець «Парадигма цифрової інклюзії в культурних і креативних індустріях» [112] (авторка окреслює перспективні стратегії подолання цифрового розриву в закладах культури, зокрема театрах), О. Красненка «Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку» [43] (інтерактивний театр розглянуто, серед іншого, як альтернативний простір для спілкування) та ін.

Отже, можна констатувати, що означена проблематика поступово входить до кола наукових інтересів сучасних українських дослідників, проте багато її аспектів, зокрема тих, що стосуються культурної інклюзії в театральних закладах, залишаються невисвітленими. Інклюзивні театральні практики в Україні та широкий спектр дотичних питань потребують подальшого наукового осмислення з культурологічних позицій.

Історіографія питання не охоплює всієї наявної сукупності знань із даної теми, що пов'язано, з одного боку, з широким та всебічним характером дослідження, яке зосереджується на різних типах інклюзивних театральних практик, варіативності рівня доступності до театрів як закладів культури і мистецтва, а також впливу діяльності інклюзивних театральних колективів на модифікацію ставлення до інвалідності зокрема та інклюзивності загалом, проблемах рівності, безбар'єрності та ін.

Проте наявний масив наукової літератури, незважаючи на його безумовну значущість у контексті розробки вітчизняної наукової бази дослідження інклюзивних театральних практик, не створює динамічного і цілісного культурологічного огляду, що зумовлює вибір об'єкта, предмета, мети й завдань дисертаційної роботи.

Вибір джерел зумовлено дослідницькими завданнями та основною метою дисертаційної роботи. Поруч із згаданими раніше науковими джерелами, для відображення загальних принципів інклюзії, особливостей сучасної стратегії розвитку закладів культури загалом та інклюзивних театральних практик зокрема застосовано культурологічні, філософські, мистецтвознавчі праці зарубіжних та українських учених. Серед них наукові публікації Т. Совгири [90; 91], Т. Совгири, Л. Малоокої та О. Кабанець [92] та ін.

Важливими для розкриття теми дисертаційної роботи виявилися праці П. Паві та Г. Роси «Міжкультурні тенденції та сценічна практика» («Tendencias interculturales y práctica escénica») [216] (викладений матеріал слугує підґрунтям для розуміння того, як театр інтегрує різні традиції та культурні реалії у постановки); А. Боал «Театр пригнічених та інша політична поетика» («Teatro del oprimido y otras poéticas políticas») [131] (авторка розглядає культуру як інструмент трансформації та розширення прав і можливостей вразливих груп) та ін.

Теоретико-методологічну основу дисертаційної роботи становлять праці:

- Н. Бабій [1], О. Копієвської [41; 42], Г. Меднікової [62], Л. Скокової [89], В. Судакової [94] (культурні практики);
- В. Маціюка [61] (культурна інклюзія);
- Т. Мартинюк [52] (соціальна інтеграція людей з інвалідністю);
- Т. Хвостової [105; 106], І. Швець [110] (цифрова інклюзія в закладах культури);
- Л. Голубцової, С. Плуталова та К. Джамалаги [14], К. Лук'яненко [47–51], О. Шлемко [114] (інклюзивний театр).

Специфіка теми дисертаційного дослідження зумовила необхідність розширення теоретико-методологічної бази дисертаційної роботи працями, в яких відображено різноманітні аспекти сучасного стану і тенденції розвитку театрального мистецтва: А. Варивончик [9–11], А. Гоцалюк [15–16],

А. Гоцалюк та Р. Михайлової [17], М. Гринишиної, Н. Гусакової, М. Боклана, В. Стрельчук та І. Іващенко [186], І. Іващенко, В. Стрельчук та О. Цисельської [30], І. Іващенко та В. Стрельчук [31], Ю. Легенького, В. Стрельчук та А. Гоцалюк [45], Р. Михайлової [64; 65], Т. Совгири [90] та ін.

До джерельної бази дисертації увійшли:

1. Нормативно-правові документи та законодавчі акти України: а) Указ Президента України «Про Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки» [77];

б) Розпорядження Кабінету Міністрів України: «Про схвалення Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [78]; «Деякі питання комунікаційної підтримки реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [80], «Про затвердження плану заходів на 2023–2024 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [81], «Про затвердження плану заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [82], «Про схвалення рекомендацій щодо залучення амбасадорів безбар'єрності до комунікаційного супроводу та підтримки реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [83];

в) Закони України: «Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні» [24], «Про освіту» [25], «Про адміністративні послуги» [26];

г) Рішення Київської міської ради: «Про створення умов для реалізації прав і законних інтересів осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення» [84], «Про утворення Ради безбар'єрності у місті Києві» [85], «Про внесення змін до розпорядження № 66 від 28.01.2025 «Про утворення Ради безбар'єрності у місті Києві» [86], «Про затвердження плану заходів на 2023–2024 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору на період до 2030 року в місті Києві» [72], «Про затвердження плану

заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору на період до 2030 року в місті Києві» [73] та ін.

2. Міжнародні правові документи: Загальна декларація прав людини (Universal Declaration of Human Rights, 1948) [246]; Міжнародна конвенція про права інвалідів (Convention on the Rights of Persons with Disabilities and Optional Protocol) [146] та ін.

3. Повідомлення на вебсайтах та офіційних акаунтах у соціальних мережах:

а) театри – Львівський національний академічний театр опери і балету імені С. Крушельницької (Львівська національна опера) [2], Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра [3]; Театр на Печерську [4]; Київський академічний драматичний театр на Подолі імені Віталія Малахова [74] та ін.;

б) інші культурні установи – Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації) [20; 28; 68; 97; 98]; Офіційний портал Києва [29; 100; 101]; Український культурний фонд [96]; Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти [27; 75].

4. До кола наукової рефлексії потрапив емпіричний матеріал з діяльності ряду культурно-мистецьких установ та подій, низці з яких присвячено публікації у засобах масової комунікації. Це, зокрема:

– інклюзивні театри України: Народний аматорський театр-студія «Паростки» (засновник та художній керівник В. Любота); Інклюзивний ляльковий театр на базі КЗ «Херсонська обласна наукова бібліотека ім. Олеся Гончара» Херсонської обласної ради (заснований у 2018 р. на базі центру обслуговування користувачів з особливими потребами та громадської організації «Аутизм. Особливий Всесвіт», керівник Л. Громакова; діяв до 2022 р.); Інклюзивний театр при бібліотеці «Звичайна роль – особливий актор» (режисер, художній керівник І. Корольова); Інклюзивна театральна студія «Світло в тобі» (художній керівник Т. Михайлова, 2018–2022 рр., м. Херсон,

на базі Херсонської обласної громадської організації підтримки дітей з синдромом Дауна та їхніх сімей); інклюзивна театральна студія підліткового хабу «Халабуда» (керівник Н. Шевченко), м. Харків, для підлітків з різними формами інвалідності (синдром Дауна, розлади аутистичного спектру, дитячий церебральний параліч) (з 2020 р.); інклюзивний театр «Незабудки» (з 2018 р., м. Дніпро, режисерка-постановниця Л. Журавель); інклюзивна театральна студія «Особливий Театр» (з 2019 р., м. Вінниця, керівник М. Ревенко); інклюзивний театр-студія «Птаха»; дитячий інклюзивний театр «Perfeco in Kilaba» (на базі Вишгородського міського будинку культури «Енергетик», з 2018 р., керівник У. Данилюк); Театр Ветеранів (Київ); Театр Незламних (Львів); Театр «Видиво» (Стрий) та ін.;

– зарубіжні інклюзивні театральні практики: Національний театр глухих (США), «Театр сліпих» («Theater By The Blind», США), «Apothetae» (США); Театр «Блакитне яблуко» (Blue Apple Theatre Company), інклюзивний театр «Пегас» (Великобританія); берлінський театр «Thikwa» (Німеччина); Danza Mòbile та Psicoballet Maite León, а також Escenaris Especials та Terra Amarela (Іспанія); Організація «Альянс за інклюзію в мистецтві» (США); Фестиваль «Інша перспектива», організований Національним драматичним центром (CDN); національна мережа інклюзивних виконавських мистецтв La Expandida; організація з координування проєктів з дорослими із інтелектуальними та слуховими вадами Plena Inclusion; школа соціального та громадського театру «Театр для інклюзії» (Theater for inclusion, Мадрид); інклюзивна культурна організація Манкіта; щорічна навчальна програма «Театр без обмежень» (Барселона); проєкт «Доступний театр» (Teatro Accesible) та ін.;

– інклюзивні фестивалі: щорічний фестиваль «ІнклюзіОНПазл» (м. Харків); IV Міжнародний інклюзивний театральний фестиваль «Арт Плейбек разом»; Всеукраїнський фестиваль творчості осіб з обмеженими можливостями «Барви життя» (м. Київ); Фестиваль інклюзивних практик

«Україна без кордонів» (м. Скадовськ); Відкритий Всеукраїнський творчий інклюзивний фестиваль «Натхнення без кордонів» та ін.;

– конкурси: Всеукраїнський конкурс «Кращі інклюзивні практики України – 2020» (м. Скадовськ); конкурс «Кращі інклюзивні практики України – 2023»;

– воркшопи: «Мистецька інклюзія» (Київ, Мистецький арсенал, 2018 р.);

– проєкти: «Інклюзивний театр» (реалізується в межах спільної програми ПРООН, ВООЗ та МОП «Сприяння інтеграційній політиці та послугам для людей з інвалідністю в Україні»); «Запровадження послуги аудіозапису для осіб з порушеннями зору»; конкурсна програма «Культура без бар'єрів»;

– постановки доступного театру України: вистава-документ «Плейлист подорожнього», «Жага», «Клуб зневіра» – Львівський театр Лесі Українки; «Легені» (режисер-постановник В. Писарев) – Сумський національний театр ім. М. Щепкіна; «О восьмій вечора на Ковчезі» – Перший академічний український театр для дітей та юнацтва; «Жити, не очікуючи смерті» – Молодий театр; «Salida Cruzada-8 кроків танго», «Наталка Полтавка.Дос», «Розпусник», «Світ у горіховій шкарлупі», «Твій хтось», «Камінний господар», «Соломія», «Ліниві та ніжні», «Піноккіо», «Мистецтво домовлятися», «Покоління пепсі», «Пеппі» – Театр на Печерську; «За двома зайцями», «Сімейка Адамсів», «Sugar, або В джазі тільки дівчата», «Доріан Грей», «Тигролови» – Київський національний академічний театр оперети; «Вільні стосунки» Д. Фо та Ф. Раме, «Сніг у квітні» за Т. Вільямсом, «Шановані безумці» Ж. Жироду – Київський академічний драматичний театр на Подолі імені Віталія Малахова; інтерактивна інклюзивна вистава «На хвилі» – Полтавський академічний обласний театр ляльок (з урахуванням сприйняття дитини з синдромом Дауна); «Зовсім інша» (режисер П. Авраменко) – Житомирський обласний український музично-драматичний

театр імені Івана Кочерги; «Тіні мовчання» – Одеський театр юного глядача; «Мауглі» – Миколаївський академічний обласний театр ляльок (2019 р.); «Сліпота» (режисер І. Мощицький) – театр «Мізантроп» та ін.;

– постановки інклюзивного театру: «Маленькі принци нашої планети» за мотивами твору А.-С. Екзюпері «Маленький принц», «Лісова пісня на новий лад», «Чіполіно на новий лад», «Котигорошко» – Інклюзивний ляльковий театр на базі КЗ «Херсонська обласна наукова бібліотека ім. Олеса Гончара» Херсонської обласної ради; «Задерикуватий півень», «Дивовижні пригоди книжкової феї у бібліотеці» (трилогія: «Пригоди Незнайки в Сонячному місті», «Аліса в країні пригод», «Маленький принц»), «Як папуги стали кольоровими», «Півень-хвалько» – Інклюзивний театр при бібліотеці «Звичайна роль – особливий актор» (режисер, художній керівник І. Корольова); «Пригоди Незнайки та його друзів», проєкт «Перформанс-зустрічі «Світло в тобі» – інклюзивна театральна студія «Світло в тобі»; «Кольорове кошеня» – інклюзивна театральна студія підліткового хабу «Халабуда» (керівник Н. Шевченко, м. Харків); вистава за мотивами твору «Бременські музиканти», «Політ» за повістю Р. Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон», казка «Бути собою» Л. Журавель, «Ніч перед Різдвом» за М. Гоголем, проєкт «Скарб» – інклюзивний театр «Незабудки» (з 2018 р., м. Дніпро, режисерка-постановниця Л. Журавель); «Літо в долонях», «Колискова для Дракона», мюзикл «Крижане серце», вистава «Спитай мене, хто я» та ін. – дитячий інклюзивний театр «Perfeco in Kilaba» (на базі Вишгородського міського будинку культури «Енергетик», з 2018 р., керівник У. Данилюк) та ін.; «Лимони» М. Девізорова, музично-пластична вистава «Енеїда» в режисурі О. Семьошкіної (головний балетмейстер Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка), «Військова мама» ветеранки-медикині А. Сарнацької (режисер О. Ткачук) – Театр Ветеранів; «Дещо дивне сталося зі мною» (режисер Д. Сухолиткий-Собчук), «Котигорошко» (режисер Н. Павлик) та ін. – театр ім. Марії Заньковецької та

Перший театр Львова; «Директор ліфту» І. Гарець (режисерка С. Федешова) – «Театр Незламних» та ін.

Розлога джерельна база, інтегрування автора дисертації у сучасні культурно-мистецькі процеси та власний досвід режисерської роботи дали можливість провести достовірне дослідження.

Отже, стан наукового розроблення проблематики інклюзивних театральних практик у контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури засвідчує зростання наукового інтересу до явища інклюзії загалом та окремих аспектів означеної проблеми зокрема, хоча системного міждисциплінарного осмислення вона наразі не отримала. Найбільший науковий інтерес пов'язаний зі створенням безбар'єрного середовища та підходів до адаптації культурного продукту до запитів людей з особливими потребами, що потребує подальшого теоретико-методологічного осмислення.

1.2. Інклюзивні театральні практики в теоретико-культурологічному вимірі

В останні десятиліття суспільство стало свідком визнання історично виключених соціальних груп як суб'єктів прав, зокрема таких як люди з інвалідністю. Це відповідно вимагає модифікацій, нових проєктів, стратегій та планування, щоб гарантувати їхню включеність у сфери, які раніше не надавали можливості для їхньої участі як громадян. Терміни «інклюзія», «рівні можливості», «доступність», «різноманітність», «недискримінація» та «універсальні права», стали частиною повсякденного словника та вважаються одними з критеріїв організації різних видів діяльності в суспільному житті, зокрема в діяльності закладів культури.

Концепція соціальної інклюзії/включення стала помітною в політичному дискурсі в середині 1970-х рр. і увійшла до порядку денного Європейського Союзу наприкінці 1980-х рр. як ключова концепція в соціальній політиці багатьох країн. Ця концепція, яка виникла в Європі як відповідь на кризу держави загального добробуту [223, р. 162], набула значної

популярності в Україні протягом останніх років. Національна стратегія сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки [77], що ґрунтується на «участі та інклюзивності» як важливих принципах забезпечення рівності в громадянських правах, а також «Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [78] посприяли підвищенню обізнаності про культурне різноманіття як позитивний ресурс для розвитку.

Поряд із політичними дебатами, що стосуються різних груп (жінок, етнічних спільнот, спільнот донорів, місцевих громад, які висувають вимоги щодо інклюзивної держави тощо), виникли дебати, також в академічній сфері, щодо концепції інклюзії, якій на сьогодні бракує універсальності у способі її визначення та застосування. Осмислення цього питання є ще ціннішим стосовно культурних установ, оскільки їм потрібні як різноманітність, так і інклюзія у своїй діяльності, щоб розширити свої можливості та сприяти збереженню прав людини [257, р. 47]. Зокрема, сучасні вітчизняні дослідники наголошують на тому, що інклюзія як концепція сучасних закладів культури, перебуває в стані постійного розвитку і наразі позиціюється як важлива складова політики та стратегій, орієнтованих на подолання причин і наслідків нерівності, дискримінації та ексклюзії [39, с. 141]. Проте, на думку М. Уінгліна, у своїй повсякденній діяльності заклади культури ризикують впроваджувати інклюзію без різноманітності через стратегії залучення аудиторії, які матеріалізуються у стимулах, спрямованих виключно на збільшення участі, без твердого бажання відповідно формувати свої програми та контент [257, р. 48].

Інклюзія – це багатовимірний та складний термін, який має враховувати різні взаємопов'язані рівні системи: індивідуальний, груповий та спільнотний. Прийняття спрощеного підходу до його вивчення затьмарить багато тонкощів та нюансів і не врахує відповідних аспектів у контекстах, що характеризуються різноманітністю [201, р. 239]. Інклюзія повинна мати можливість оцінюватися як об'єктивно, так і суб'єктивно, або з точки зору

залучених осіб. За словами Б. Фердмана, інклюзія на будь-якому рівні вимагає аналізу того, чи відчують залучені особи себе включеними, і чи є вони насправді включені [166]. Тобто, інклюзія має бути концептуалізована та завжди пов'язана зі сприйняттям та інтерпретаціями людей. Набір об'єктивних фактів не обов'язково визначає, чи існує інклюзія. Такі факти мають оцінюватися на основі досвіду залучених осіб; тому вони можуть відрізнятися від людини до людини та від ситуації до ситуації [123]. Окрім того, інклюзивна перспектива повинна бути відображена в культурі, політиці та практиці організації [176, р. 199]. Інклюзивна перспектива, як і інші концепції, такі як якість життя, підкреслює суб'єктивний аспект цього сприйняття. Таким чином, наголошується, що кожен член організації може мати різні сприйняття, навіть перебуваючи, здавалося б, в однаковій ситуації [165, р. 83]. З суб'єктивної точки зору, інклюзія відбувається, коли потреба людини бути унікальною задовольняється, водночас зберігаючи приналежність до ширшого контексту, без відчуття поглинення групою чи організацією [239, р. 1265]. Ще однією характеристикою інклюзії є те, що вона є динамічним явищем; тобто вона не досягається раз і назавжди, оскільки вона відтворюється в кожній ситуації через стосунки індивідів з їхнім оточенням [165, р. 84].

Соціальна інклюзія була визначена як процес, через який окремі особи чи групи повністю або частково виключаються з повноцінної участі в суспільстві, в якому вони живуть [177, р. 10]. На думку деяких учених, як інклюзія, так і виключення є невіддільними сторонами однієї медалі; однак, академічні дебати погоджуються, що поняття інклюзії занадто довго замовчувалося, і що причиною недостатнього розуміння того, що мається на увазі під інклюзією, є саме те, що увага зосереджувалася переважно на проблемах та недоліках виключених [139, р. 398]. Дуалізм включених/виключених не є міцною основою для визначення концепції інклюзії. Якщо обмежитися визначенням інклюзії шляхом визнання ситуацій виключення або нестачі, інклюзивні процеси – це ті, що дозволяють

гарантувати рівні можливості та ресурси особам, які інакше могли б їх не отримати. Проте термін «інклюзія» вказує і на визнання, оцінку та використання талантів і здібностей людей з різним походженням. Він враховує ступінь, до якої різноманітні люди можуть повноцінно брати участь у процесах прийняття рішень в організації чи груп. У цьому контексті необхідно створити середовище, в якому будь-яка особа чи група може відчувати себе бажаною, поважною, підтриманою та цінованою для повноцінної участі. Інклюзія передбачає цілеспрямовані та постійні зусилля, спрямовані на забезпечення того, щоб різноманітні люди могли повноцінно брати участь у всіх аспектах роботи організації, включаючи керівні посади та процеси прийняття рішень. Тому інклюзивність означає повагу та відзначення багатості та різноманітної екосистеми талантів, яку члени привносять в організацію, та сприяння участі цих осіб на всіх рівнях.

Отже, соціальна інклюзія вимагає демократичних політичних пропозицій, які визнають усіх індивідів як протагоністів, що передбачає перерозподіл влади, соціальну мобілізацію, розширення прав і можливостей груп, а також автономію та самовизначення індивідів. На думку науковців, соціальна інклюзія не завжди означає приєднання до освітнього чи робочого контексту, оскільки участь у цих сценаріях залежить від інтересів індивіда. Для багатьох соціальна інклюзія – «це просто відчуття гарного самопочуття та бути частиною... бути включеним – це бути щасливим» [125, р. 145].

Різнорманітні люди здатні повноцінно брати участь у процесах прийняття рішень та можливостях розвитку в організації чи групі, а інклюзія – це стан поваги та підтримки. Це передбачає зосередження на потребах кожної людини та забезпечення належних умов для реалізації потенціалу повною мірою. Інклюзія повинна відображатися в культурі, практиці та відносинах організації, які створені для підтримки різноманітної робочої сили. Інклюзія є важливою передумовою якості життя людей і пов'язана з їхніми можливостями брати участь у житті суспільства, громадянстві та

міжособистісних мережах. Це означає, що інклюзія є важливою для всіх громадян, як з інвалідністю, так і без неї.

Інклюзія – це процес створення культури та середовища, яке визнає, цінує та ефективно використовує таланти, здібності та перспективи кожної людини, заохочуючи співпрацю, гнучкість та рівність. Багато ініціатив, започаткованих з метою розширення інклюзії людей з інвалідністю в суспільстві, не враховували існуючі асиметричні владні відносини і тому часто призводили до подальшої ізоляції. Такий підхід зазвичай спрямований на полегшення доступу до «просторів більшості» [179, р. 113], таких як економічні, географічні та культурні простори. Однак інклюзія полягає не в адаптації чогось до чогось, що вже існує; радше, вона полягає у формуванні суспільства як продукту єдиної сукупності людей з різними здібностями та походженням [253, р. 82].

Однією з найбільших проблем, з якими стикається світ сьогодні, є постійно зростаюча кількість людей, виключених з позитивної участі в економічному, соціальному, політичному та культурному житті своїх громад. Термін «інклюзія» використовується для опису «повної, активної та рівної участі й прийняття людей з особливими потребами в суспільстві, в якому вони живуть. Ключем до реалізації цієї ідеї є забезпечення для різноманітності максимально «регуляризованого» середовища в усіх сферах суспільного життя, що включає, окрім освіти, працевлаштування, житла та медичного обслуговування, можливість брати участь у соціальних, культурних та дозвіллевих заходах» [251, р. 72].

Зусилля спрямовані на забезпечення того, щоб широке бачення «Культури для всіх» як інклюзивної концепції було відображено в політиці кожної країни та фінансових установ. «Культура для всіх» повинна враховувати потреби бідних та найбільш знедолених верств населення, включаючи працюючих дітей; мешканців віддалених районів; переселенців; етнічних та мовних меншин; дітей, молоді та дорослих, які постраждали від конфліктів, ВІЛ/СНІДу, голоду або поганого здоров'я; та осіб з особливими

потребами. Бідність, етнічна приналежність, релігія, інвалідність, стать або приналежність до меншини можуть обмежувати доступ до культури.

Чотири ключові елементи, як правило, відіграють важливу роль у концептуалізації інклюзії:

- 1) інклюзія як процес: інклюзія – це процес безперервного дослідження, який шукає кращі способи реагування на різноманітність;
- 2) інклюзія передбачає виявлення та усунення бар'єрів; отже, вона спрямована на збір, порівняння та оцінку інформації для розробки плану покращення. Вона передбачає використання доказів різного роду для стимулювання творчості та вирішення проблем;
- 3) інклюзія передбачає присутність, участь та досягнення всіх;
- 4) інклюзія робить особливий акцент на тих групах людей, які можуть бути під загрозою маргіналізації, виключення або зниження рівня досягнень нижче мінімального [182, р. 34].

Комплексні програми як модель втручання та соціальної організації – це процеси, що дозволяють поєднувати глобальне втручання з інтегрованими та індивідуалізованими відповідями. Інтеграція вимагає глибокого розуміння механізмів, що породжують виключення, визначення причинних факторів, що впливають на окремих осіб та громаду, а також забезпечення численних, скоординованих та взаємопов'язаних заходів, спрямованих на досягнення однієї мети, виходячи з потенціалу території, у певні терміни та відповідно до заздалегідь встановленої методології.

Інклюзивні культурні практики загалом та інклюзивні театральні практики зокрема стосуються спостережуваних та конкретних аспектів, що здійснюються в закладах культури [199, р. 180] і пов'язані з плануванням, орієнтованістю на людину, повагою до ключових прав, таких як індивідуалізовані втручання, самовизначення, розширення прав і можливостей та усвідомлений вибір [164, р. 225].

Основними аспектами інклюзивної культури є доступність, безбар'єрність, інклюзивність, різноманітність та справедливість, а специфіка

їх реалізації залежить від конкретного контексту [221, р. 43]. Варто зазначити, що в науковій літературі поняття різноманітності, доступності та інклюзії вважаються взаємозалежними, однак якщо різноманітність описує сучасний стан, то інклюзія передбачає дію. Виходячи з цього припущення, Л. Вінтерс стверджує, що інклюзія передбачає створення середовища, яке вітає різноманітні думки, досвід та походження для досягнення спільної організаційної мети [252].

Доступність як правовий інститут є елементом однієї з найефективніших на даний момент концепцій. Ця ідея не лише створила широкий спектр нових методів реалізації прав людини, але й породила нові дослідницькі напрямки, які поступово об'єдналися в одну ширшу галузь дослідження, а саме: дослідження доступності, які займаються критичним аналізом процесів та явищ, пов'язаних з доступністю, а також розробкою, впровадженням та оцінкою методологій, заснованих на доступності та спрямованих на неї [185, р. 219].

Термін «доступність», який на сучасному етапі широко використовується у різноманітних дисциплінарних та емпіричних сферах, зазвичай передбачає відхід від умов повної або частково позбавленості/нестачі будь-чого до ситуацій, коли вони долаються або нейтралізуються за допомогою спеціальних рішень [154]. Таким чином, доступність спрямована на усунення бар'єрів, будь то структурні, комунікативні, культурні чи фінансові. Загалом доступність зазвичай визначається з точки зору рівності: вона має бути гарантована всім людям з їхніми різноманітними потребами, у якомога більшій кількості контекстів та обставин, таким чином чітко рухаючись до концепції універсального доступу та необхідності враховувати порушення, які можуть бути постійними, тимчасовими або ситуативними. За аналогічною траєкторією, Європейський акт про доступність, схвалений у 2019 р., встановлює спільні для всіх держав ЄС правила щодо низки послуг, які мають бути доступними для всіх (банківські послуги, розваги, медіа, телефонні послуги, транспорт, охорона здоров'я, культура та ін.), а також з

метою «усунення бар'єрів, створених різними правилами в державах-членах» [162]. Бар'єри мають бути усунені як із законодавства, так і з основних послуг та розваг, на шляху до справді інклюзивного європейського суспільства.

Фактично, термін «доступність» можна легко застосувати до культурних практик, зокрема, таких як театральна вистава, в контексті створення сценічних текстів різноманітних форм, які є доступними для всіх членів суспільства, без обмежень. Більше того, оскільки доступність культурних практик досягає своєї зрілості, вона також стикається з парадигматичною зміною, яка формує дослідження. Така зміна є результатом взаємної еволюції дослідницької сфери, а також практики в багатьох країнах світу. Фактично, теоретико-практичний дискурс фіксує перехід від бар'єрно-орієнтованих до користувачево-орієнтованих підходів, від «забезпечення доступу для» до «створення доступу за допомогою», від реактивного до проактивного підходу. Серед багатьох спроб переосмислення використовувалися такі поняття, як партисипативна доступність [153], спільна доступність [212], креативний доступ [228] та універсальна доступність – всі вони по суті вказують на перегляд традиційного погляду, згідно з яким кінцеві користувачі (особи з інвалідністю) є одержувачами доступу до культурних практик. Як видно, фокус зміщується з інвалідності та потреб людей з інвалідністю на креативний, спільний підхід до доступу, на валоризацію різноманітних здібностей та спільне використання дизайну, впровадження та насолоди текстами, подіями, виставами, що стали доступними та інклюзивними. І саме в цьому полягає зсув: ті, кого традиційно вважали основними кінцевими користувачами, тепер все частіше стають співрозробниками та співтворцями культурних практик.

На сучасному етапі поняття «доступність» продовжує формулюватися, оскільки сама концепція розвивається та змінюється. Протягом останніх років представниками наукового виміру було запропоновано кілька визначень доступності, що стосуються її численних та різноманітних сфер застосування. На думку дослідників, які розглядають концепцію доступності в галузі

інклюзивних культурних та мистецьких практик, доступність не можна обговорювати у вакуумі; вона вимагає контексту [221, р. 43], а контексти сьогодні стають дедалі різноманітнішими.

Термін «доступність» вперше було використано в 1920-ті рр. у теорії розташування та регіональному економічному плануванні – ставши актуальним у плануванні транспорту, насамперед у Північній Америці, він асоціювався з транспортними мережами та моделями розподілу подорожей [205, р. 43]. Таким чином, концепція доступності як центральної сили в розвитку мегаполісів існує щонайменше століття, протягом якого ідея трансформувалася, набуваючи, а іноді й втрачаючи виміри та значення. У 1959 р. цей термін починає регулярно використовуватися для позначення відносної близькості місця чи особи до всіх інших місць та людей. Вважалося, що більша доступність місця порівняно з фіксованим місцем прямо залежить від розміру можливості в іншому місці та обернено пропорційно відстані або часу, необхідного для доступу до можливостей між двома розглянутими місцями. Однак поняття доступності в часі, а також у просторі, починають викликати значний інтерес, пов'язуючи ранні ідеї про просторово-часові закономірності з новою інформацією та контекстами таким чином, що це дозволяє науковця використовувати нові інструменти для розуміння актуальних проблем в різних галузях, зокрема в культурі. Таким чином, концепція доступності набула численних значень, охоплюючи різні виміри протягом століття її еволюції [193]. З 2021 р. доступність визначає як «проектування, будівництво, розробка та обслуговування об'єктів, інформаційно-комунікаційних технологій, програм та послуг, щоб усі особи, включаючи осіб з інвалідністю, могли користуватися ними повноцінно та незалежно» [161]. Відповідно доступність включає надання послуг та трансформації, що необхідні для забезпечення рівного доступу до працевлаштування та участі в різноманітних видах діяльності для осіб з інвалідністю, зменшення або усунення фізичних перешкод та створення умов для рівних можливостей, а також зобов'язання забезпечити, щоб особи з

інвалідністю могли отримувати доступ на справедливій основі. Отже, у широкому розумінні, поняття доступності передбачає зобов'язання забезпечити доступ до місць та послуг, які інакше були б недоступні для людей з інвалідністю, що означає перехід від негативного стану до стану часткової або (в ідеалі) повної нейтральності. Таким чином, поняття доступності викликає, серед іншого, фізичні, сенсорні та когнітивні бар'єри, які необхідно усунути, а також підкреслює інвалідність та її обмеження.

Хоча інфраструктура є важливим фактором у цьому контексті, доступність, особливо у випадку закладів культури, також набуває форми інклюзивного контенту та програм. Доступність – це концепція, яка стала центральною у фізичному плануванні протягом останніх п'ятдесяти років: доступність змістилася від зосередження на бар'єрах до зосередження на людях, або, як стверджує Г. Греко, вона перейшла від партикуляристського розгляду доступу до універсалістського бачення [185, р. 207]. Доступність вважається широким поняттям, яке включає запобігання та усунення перешкод, що обмежують людей з інвалідністю у використанні продуктів, послуг та інфраструктури.

Важливість забезпечення доступності театру виходить за рамки визначення доступності та є невід'ємною частиною самого театру, який є культурною практикою, що повністю зосереджена на спільноті та емпатії, як на сцені, так і поза нею. Протягом історії театральне мистецтво розвивалося, охоплюючи різноманітні групи маргіналізованих людей, що робить театр давнім і постійним середовищем інклюзивності. Доступний театр, на думку дослідників, означає, що «ви уявляєте свою аудиторію якомога ширшою групою людей, очікуючи, що вони використовуватимуть комунікаційний апарат театру потенційно різними способами» [145, р. 49].

Підхід до доступності з культурної точки зору пропонує побудову контенту таким чином, щоб він був доступним для всіх людей, згідно з концепцією функціональної різноманітності та когнітивної сингулярності. Відповідно культурна доступність розуміється як фундаментальний місток

для сприяння зустрічі та участі всіх людей з рівними можливостями [138, р. 73]. Доступна перспектива дозволяє збагачуватися через відмінності, розпізнавати нові способи вирішення проблем, а також нове споглядання та подальші дії. Таким чином, необхідно переглянути концепції ідентичності, інакшості, різноманітності, участі та функціональної різноманітності.

Ідентичність розуміється як сукупність центральних, стійких та відмінних характеристик організації, в якій її члени самоідентифікують себе та диференціюють себе. З культурної точки зору, ідентичність формується спільними моделями поведінки, переконаннями та цінностями. Інакшість, з іншого боку, розуміється як здатність вийти за межі власного світогляду, здатність поставити себе на місце іншого і передбачає розуміння та прийняття відмінностей, сприяння створенню середовищу поваги, діалогу, співпраці та взаємності у ставленні. Крім того, різноманітність розуміється як співіснування та взаємодія між різними спільнотами, де кожна людина має право на повагу до своєї культури, включаючи функціональне розмаїття, де здібності повинні визнаватися без виключення чи дискримінації. Отже, ці характеристики спонукають розглядати інклюзію як законну можливість втручання, самовираження та участі в соціальних, культурних, політичних, громадських чи громадянських процесах і прийнятті рішень. Таким чином, забезпечення доступності сприяє розвитку нової аудиторії та становить інноваційний фундаментальний напрям у порядку денному управління культурою.

Театр має першим залучати людей з фізичними або інтелектуальними вадами, сприяючи нормалізації та навіть схваленню досвіду та роботи людей з інвалідністю, а також нормалізації просторів, які залучають або вітають їх. Тому доступність стає першочерговим питанням, враховуючи силу культури і мистецтва сприяти соціальній згуртованості та розвитку громади.

Так, зокрема, зародження концепції доступності як центральної сили в розвитку мегаполісів простежується від 20-х рр. XX ст., коли термін

«доступність» було вперше використано в теоретичних працях, присвячених транспортним мережам та моделям розподілу подорожей в Північній Америці [205, р.44]. Протягом наступних десятиліть ідея доступності зазнала певних трансформацій, набуваючи нових вимірів та значень [193]. Дослідники стверджують, що протягом останніх п'ятдесяти років концепція доступності змістилася від зосередження на бар'єрах до зосередження на людях, перейшовши від «партикуляристського розгляду доступу до універсалістського бачення [185, р. 207]. На початку 2020-х рр. доступність набуває такого визначення: «проектування, будівництво, розробка та обслуговування об'єктів, інформаційно-комунікаційних технологій, програм та послуг, щоб усі особи, включаючи осіб з інвалідністю, могли користуватися ними повноцінно та незалежно» [161].

Отже, доступність передбачає:

- надання послуг та, за необхідності, трансформації діяльності з їх надання, для забезпечення рівного доступу до працевлаштування та участі в різноманітних видах діяльності для осіб з інвалідністю;
- усунення перешкод фізичного рівня (або їх мінімізації) з метою створення рівних можливостей для забезпечення доступу до культури для всіх категорій громадян, зокрема осіб з вродженими або набутими вадами, на справедливій основі.

Таким чином, в межах діяльності закладів культури загалом та театральних закладів зокрема, поняття доступності передбачає усунення фізичних, сенсорних та когнітивних бар'єрів, забезпечення доступу до тих місць, послуг та практик, що раніше були недоступними/складно доступними для людей з інвалідністю.

Однією з визначальних характеристик сучасної культури та соціальної реальності є різноманітність. Хоча різноманітність є джерелом збагачення, її підхід у соціокультурному просторі може розвиватися по-різному залежно від парадигми або конкретних методологій втручання. У цьому випадку відправною точкою є принцип інклюзивної культури, який відстоює

необхідність залучення всієї громади, спільного доступу, незалежно від культурних, особистих чи соціальних обставин, та включаючи тих, хто має будь-який тип функціональної різноманітності. Цей підхід сприяє доступу до театральної діяльності для дітей та дорослих з особливими потребами, вважаючи це ефективним засобом боротьби з дискримінацією та досягнення культури для всіх.

Ці принципи пронизують чинне законодавство та сприяють впровадженню заходів інклюзії як в культурній, так і в соціальній сферах.

Сприяння культурній інклюзії – це процес, який прагне цінувати та поважати культурне різноманіття суспільства, сприяючи участі та доступу до можливостей для всіх, незалежно від раси, етнічної приналежності, статі, релігії чи соціально-економічного статусу [180, р. 49]. Це досягається за допомогою стратегій та дій, спрямованих на створення середовища, яке відзначає та підтримує культурне різноманіття, зменшує бар'єри та сприяє взаємодії між різними культурними групами.

Провідними практиками для сприяння інклюзії закордонні дослідники називають: віртуалізацію культурних просторів, створення більш інклюзивного середовища в музеях та культурних закладах, а також програми, що орієнтовані на різноманітну аудиторію [170; 208]. Інші фактори, що сприяють інклюзії, на думку науковців, включають універсальний дизайн, культурні матеріали у доступних форматах, використання жестової мови та співпрацю з освітніми закладами [184]. Згідно з літературою, стратегії культурної політики надають пріоритет покращенню фізичного доступу до спадщини та культурних установ, пропонуючи такі заходи, як реабілітація та нормативні стандарти. Однак відсутність фізичної доступності продовжує бути перешкодою для участі в культурному житті [248, р. 32].

З точки зору театру та враховуючи його соціальну відповідальність, увага до кожної людини відповідно до її потреб передбачає соціальну справедливість та розвиває демократичні цінності, допомагаючи закріпити принципи рівності та безбар'єрного середовища. Крім того, завдяки своїй

природі театр є унікальним контекстом для соціалізації та цілісного розвитку особистості, що створює ідеальне середовище для встановлення ефективних та задовільних стосунків і взаємодій, а також для розвитку соціальних навичок. Щоб театр був справді інклюзивним, він повинен сприяти розвитку різноманітності та доступності у межах дизайну культурного менеджменту.

Зв'язок між культурою та мистецтвом, пов'язаний з різною аудиторією, матеріалізувався, зокрема у вивченні інакшості, невідповідності, у політичній перспективі хвороби, у ролі науки як авторитету для класифікації, в історичній реконструкції боротьби підлеглих груп чи соціальних рухів, у вивченні мов спільнот, у визнанні множинності тіл, у дослідженнях дизайну циркуляції в міських районах або в нових способах доступу, збору та демократизації інформації, серед багатьох інших плідних напрямків дослідження [138, р. 72]. Потреби людей з інвалідністю кидають виклик новим способам проживання та переосмислення культури, що спираються на інноваційні стратегії. Цифрові технології, співіснування з жестовою мовою, методології дослідження та досвід використання простору, часу, тіла та повсякденної діяльності також кидають виклик концептуалізаціям, побудованим на ідеології нормальності. Інвалідність може стати ще однією віссю для розширення та розуміння структурованих соціальних відносин. У свою чергу це дозволяє розширити уявлення про доступ до культури та доступність у мистецтві, а також про розвиток аудиторії.

Як більш всеохоплююча категорія, соціальні практики включають події, в яких соціальні суб'єкти колективно стають виробниками сенсу та надають сенсу своїм діям та діяльності. «А оскільки практики не розгортаються в соціальному та історичному вакуумі, то завдання полягає у створенні, розширенні та зміцненні... сценаріїв для діалогу, з яких відроджуються комунікативні процеси» [213]. Вони, у свою чергу, охоплюють категорії культурних та комунікативних практик, сховищ символічної структури (знаків та символів), що сприяють взаємодії між суб'єктами через мову. За словами Р. Портал Морено, комунікативні практики можна визначити як ті соціальні

практики, що включають щонайменше двох соціальних суб'єктів з диференційованими комунікативними функціями, відповідно до обставин, за яких вони розвиваються, і які загалом відтворюють закономірності умов їхнього існування [220]. Вони підлягають низці посередництва (культурного, територіального, історичного), які більшою чи меншою мірою залишають свій слід на способі їхнього розвитку, масштабі, який вони можуть мати, а також на їхніх можливостях модифікації з огляду на зміни в контексті, що означають відкриття різних можливостей [220]. П. Бурдьє, наприклад, пов'язує їх з тим, що він називає габітусом: «габітус, як система диспозицій з огляду на практику, становить об'єктивну основу регулярної поведінки і, отже, регулярності поведінки. І ми можемо передбачати практики... саме тому, що габітус – це те, що змушує наділених ним агентів поводитися певним чином за певних обставин» [133, р. 40]. У своїй книзі «Відмінність: соціальна критика судження про смак» П. Бурдьє досліджує культурні практики французів у зв'язку з їхньою позицією в соціальній сфері, використовуючи поняття смаку, способу життя та відмінності [134]. Таким чином, вперше взаємозв'язок між культурними практиками та соціальною нерівністю ставиться в центр дискусії [204, р. 22]. Дослідник сформулював загальну критичну теорію символічного структурування соціального світу, яка вперше більш систематично використала поняття габітусу як посередника між простором соціальних класів та простором способів життя.

З точки зору публічного виміру, ці практики слід сприймати з цілісної перспективи, заснованої на точках зору, запропонованих авторами з різних соціальних наук. Натомість, Х. Галлетті та Я. Ферран стверджують, що культурні практики – це: специфічна діяльність, дискурси та ритуали, що виникають в результаті індивідуального контакту з міським простором, у межах певної культурної сфери (художньої, академічної, релігійної, спортивної, шкільної, наукової тощо), орієнтовані на освіту та/або відпочинок, і які, у свою чергу, виражають спільний та поділений досвід (ідентичність) певної групи та матеріалізують і роблять видимою народну пам'ять. Крім того,

вони стають соціальними просторами, які відкриваються та консолідуються історично (процеси культурної секуляризації) [173, р. 22]. Прикладами є карнавальні святкування, гуляння, процесії та інші релігійні ритуали, ігри, кулінарні звичаї та традиції, вигуки та діяльність вуличних торговців, читання в тютюнових крамницях, театральні вистави у громадських місцях, періодичні виступи оркестрів та інших музичних колективів, гуляння, духові оркестри та трупи, селянські свята у сільській та напівсільській місцевості, соціальні зібрання та деякі практики, які через усну традицію набувають конотацій у певних сферах громади, такі як оповідачі та менестрелі. Культурні практики не є статичними явищами; тому вони можуть увічнюватися, зникати з часом або просто зазнавати мутацій в історичному розвитку суспільства, дотримуючись «суб'єктивної волі акторів та легітимізуючої угоди, якої вони досягають» у рамках Системи публічної комунікації та Соціальної системи [126, р. 24–30]. Водночас вони формують світогляд та інтерпретацію реальності, а також слугують процесами, здатними сприяти значним соціальним змінам та трансформаціям, залежно від обставин та контексту.

М. де Серто у своєму внеску в соціологію культури пропонує категорію повсякденних практик, які «ототожнюються зі спільними, звичайними, повторюваними діями та значеннями, що здійснюються всіма типами соціальних суб'єктів без особливих відмінностей» [173, р. 21]. Аналогічно, М. Різо стверджує, що культурні практики мають сильний вплив на формування ідентичності соціальних суб'єктів [226, р. 199]. Дещо складно встановити відмінності між культурними практиками та комунікативними практиками, оскільки обидві також є вираженням та конструкціями соціального. Суб'єкти виробляють та відтворюють інформацію через різноманітні канали, присутні в конфігурації людини. Вони життєво важливі для встановлення міжособистісних, групових та соціальних відносин; вони забезпечують взаємодію з навколишнім середовищем у прагненні до спільних інтересів, розвиваються в певних просторах соціалізації та є об'єктом соціокультурного, соціально-історичного, географічного, економічного,

політичного, референційного, етнічного та ідеологічного посередництва. Все це разом робить їх формами символічного виробництва. М. Різо пропонує категорію культурно-комунікативних практик, намагаючись інтегрувати обидва терміни як тему дослідження в рамках ширшої категорії міста та комунікації [226, р. 199]. Як невід’ємна частина публічного символічного виробництва будь-якої території чи спільноти, ці практики включають низку процесів та факторів, які надають їм легітимності через визнання та увічнення в часі та просторі, навіть якщо вони можуть ризикувати зникнути в майбутньому. Це передбачає наявність структурних, інфраструктурних та надструктурних системних компонентів; оскільки вони, як і медіасистема, вимагають посередницьких організацій або соціальних груп, медіа та/або ресурсів, і реагують на норми, переконання та ідеї або є їх прискореним відображенням.

Ю. Габермас одним із перших авторів, який дослідив категорію публічного простору, пов’язану з іншими концепціями, що активно обговорюються останніми роками, такими як публічність та громадська думка [178]. Він зазначає, що публічний простір можна визначити трьома фундаментальними характеристиками:

- інклюзивність, що означає, що він доступний усім без розрізнення;
- галітаризм. Він не тільки доступний усім, але й у ньому ніхто не має пріоритету над будь-ким іншим; його поділяють усі учасники з егалітарної позиції;
- відкритість, у тому сенсі, що будь-яке питання, без будь-яких обмежень, може вільно обговорюватися між усіма учасниками [178].

Спостерігаючи за цими характеристиками, запропонованими Ю. Габермасом, варто зазначити, що, хоча в сучасну епоху можна говорити про інклюзивність з більш плюралістичних та гуманістичних точок зору, також відомо, що історично це не було так. Це позиція, яку можна було б піддати порівняльному дослідженню з діахронічної перспективи між теорією

та практикою в будь-якому соціальному контексті. У будь-якому випадку, зустрічі громадян у всій їхній неоднорідності, обговорення політичних та соціальних питань, де вбудовані громадські події, комунікативні та культурні практики, комерційна та профспілкова діяльність, а також різні релігійні та інші прояви вірувань, є спільними цілями громадських просторів.

Культурні практики та простори соціалізації в рамках концепції інклюзії дають підстави констатувати, що ці процеси, практики та простори вписані в публічну комунікацію в її системному стані. Це явища, які народжуються та виникають у регіонах, їхніх містах та громадах, звідки виражаються гетерогенні форми виробництва та відтворення способів мислення, почуття та дії. У межах герменевтичної парадигми культурні практики та простори соціалізації стають цінними підкатегоріями аналізу для рефлексивних та соціально-історичних підходів у рамках досліджень інклюзії.

У культурі XXI ст. інклюзивні практики є фундаментальними для забезпечення того, щоб усі люди, з їхніми відмінностями та особливостями, мали доступ до культурного продукту/послуги/цінностей. Ця потреба підтримується не лише теоретично, але й нормативно на міжнародному рівні. Такі документи, як Конвенція про права інвалідів та Цілі сталого розвитку, зобов'язують держави гарантувати безбар'єрний доступ до культури. У сучасних соціокультурних системах інклюзія перестала бути опцією та стала неминучою та структурною необхідністю [127]. Інклюзивні практики, які розуміють як сукупність педагогічних, організаційних, адміністративних та культурних дій, прагнуть гарантувати рівність у доступі, утриманні та повноцінній участі для всіх громадян, стаючи таким чином опорою більш демократичних інституцій, які враховують різноманітність [217, р. 250]. Таким чином, інклюзія в культурних практиках розуміється як комплексний процес культурної, соціальної та оціночної трансформації, який забезпечує не лише безбар'єрний доступ до культурної сфери, але й повноцінну активну участь та визнання індивідуальних відмінностей.

Однак великою мірою культурні практики все ще стикаються з труднощами, через жорсткі структури, стандартизовані підходи, стереотипні уявлення, яких дотримувалися десятиліттями. Це робить нагальним створення гнучкого, емпатичного та адаптивного середовища, яке враховує неоднорідність з точки зору ідентичності, статі, етнічної приналежності, соціально-економічного статусу та життєвої траєкторії.

На основі вищевикладеного можна констатувати, що інклюзія має бути ситуативною, побудованою на конкретних соціальних та культурних реаліях. Відповідно, не применшуючи важливості створення інклюзивного середовища для всіх груп населення, найбільш доречним в сучасних українських реаліях вбачається проблематика інклюзивних культурних практик для людей з інвалідністю та обмеженими можливостями, що зумовлено рівнем їх вразливості та залежності від багатьох аспектів фізичної та психологічної безбар'єрності, в порівнянні з іншими.

Для розгляду концепції інвалідності та розширення її розуміння необхідно враховувати підходи, застосовані Організацією Об'єднаних Націй у «Конвенції про права інвалідів та Факультативному протоколі», прийнятій у Нью-Йорку у 2006 р. Відповідно до Конвенції, «інвалідність – це концепція, що розвивається, і є результатом взаємодії між особами з порушеннями та ставленнями та екологічними бар'єрами, які перешкоджають їхній повній та ефективній участі в суспільстві нарівні з іншими» [147, р. 1].

Відповідно до визнання еволюції концепції в нових суспільствах та взявши на себе повноваження розробляти стратегії інклюзії, ця ж міжнародна організація ставить своєю метою сприяння, захист та забезпечення рівних можливостей, враховуючи, що «до осіб з інвалідністю належать ті, хто має тривалі фізичні, психічні, інтелектуальні або сенсорні порушення, які, у взаємодії з різними бар'єрами, можуть перешкоджати їхній повній та ефективній участі в суспільстві нарівні з іншими» [147, р. 4].

Загальноприйнятою є така класифікація: фізична інвалідність, яка включає всі порушення опорно-рухового апарату, що перешкоджають

адекватній мобільності або вільному розвитку; сенсорна інвалідність, яка впливає на органи чуття та притаманні їм процеси, такі як слух і зір; інтелектуальна інвалідність, яку також називають когнітивною інвалідністю, що являє собою зниження когнітивних здібностей та інтелектуальної недостатності людини; психічна інвалідність, яка, за даними Всесвітньої організації охорони здоров'я, відповідає розладам, що визначаються наявністю неповного розумового розвитку, що особливо впливає на соціалізацію; та множинна інвалідність, що складається з двох або більше з перерахованих вище станів [140].

Інклюзію можна визначити як процес, який дозволяє належним чином враховувати різноманітність потреб усіх дітей, молоді та дорослих шляхом більшої участі в навчанні, культурній та громадській діяльності, а також зменшення виключення з освітньої сфери та всередині неї.

Культурні простори, послуги та практики – це сфери, де існують значні перешкоди для включення та задоволення людей з інвалідністю, як глядачів, так і учасників. Розуміння мистецтва в найширшому сенсі розкриває його справжнє значення, і воно не розглядається просто як «інструмент для терапевтичного лікування людей або як форма об'єктивації» [187, р. 48]. Різні документи та дослідження підкреслюють обмежений доступ людей з інвалідністю до просторів, пов'язаних з художнім самовираженням [197, р. 143], головним чином через перешкоди, пов'язані з доступністю фізичного простору. Тим не менш, необхідність активніше залучати їх до творчих процесів є очевидною. У Всесвітній доповіді про інвалідність зазначається, що багато людей «змушені залежати від інших і відрізані від загальних соціальних, культурних та політичних можливостей» [254]. Станом на початок ХХІ ст. для багатьох країн залишався характерним поширений рівень ізоляції та маргіналізації людей з інвалідністю в культурному середовищі та інфраструктурі. Можливості участі людей з інвалідністю в культурних практиках, мистецькому розвитку, творчій роботі, а відтак і вплив цієї діяльності на культурний ландшафт, поза межами терапевтичної сфери, в

багатьох випадках залишаються нереалізованими через обмеженість доступних просторів [247]. Можливо, така ситуація виникла тому, що в деяких суспільствах «участь людей з інвалідністю в культурних заходах не вважалася пріоритетом, ані навіть важливою метою, не кажучи вже про те, що їхнє задоволення можна було б вважати правом» [203]. Зазначене можна пояснити двома основними причинами: перша полягає в тому, що країнам потрібно було вирішувати більш нагальні потреби, такі як доступ до охорони здоров'я та освіти, а друга стосується значних труднощів у доступі до просторів та інформації, які традиційно дистанціювали їх від цих сценаріїв. Отже, можна констатувати, що участь в культурних практиках людей з інвалідністю все ще розглядається як варіант «для формування самооцінки та реабілітації» [152, р. 95], але коли мистецтво стає професією – розуміється як «системний та трансформаційний процес, що є результатом біологічної еволюції, індивідуального розвитку та соціокультурних і екологічних сил і динаміки через змістовну діяльність, що здійснюється в часі та просторі повсякденного життя» [245, р. 18] – його значення змінюється. Варто наголосити, що «доступ до культури – це право, а не привілей» [172, р. 1], і стосовно людей з інвалідністю це передбачає визнання її як «культурних стосунків» [187, р. 48]. Існують різні приклади культурних практик, в яких люди з інвалідністю здобули значних творчих досягнень – деякі з яких вписані в антисистемні тенденції, такі як Art Brut або Outsider Art, що буквально перекладається як «мистецтво на узбіччі» і являє собою спробу розпізнати вираження поза формальним контекстом, особливо в Європі та Сполучених Штатах Америки [248, р. 33]. Це стосується художніх практик, які не входять до мейнстріму інституціоналізованої творчості [250, р. 49] та підкреслює художній розвиток людей з психосоціальними (психічними) і інтелектуальними вадами. Інший підхід, який включає розвиток культурних практик для населення, яке зазвичай маргіналізується, – це художнє посередництво. Воно розуміється як форма втручання «для соціальної трансформації, соціальної інтеграції та розвитку громади» [206, р. 1]. Це

передбачає використання різних художніх мов, розроблених для сприяння соціальному розвитку груп з вразливих середовищ, сприяння розширенню можливостей, діалогу та співіснуванню між різноманітними спільнотами, включаючи людей з інвалідністю. З іншого боку, існує арт-терапія, що поєднує елементи мистецтва, зокрема театрального, та психології в індивідуальних та громадських терапевтичних процесах та підкреслює художній і творчий потенціал людей, які переживають кризи або емоційні чи поведінкові труднощі, або тих, хто перебуває під ризиком соціальної ізоляції [195]. Незважаючи на продемонстрований художній потенціал людей з інвалідністю (особливо психосоціальними та інтелектуальними порушеннями), перетин мистецтва та інвалідності до недавнього часу все ще залишався недооціненим та в багатьох випадках просто ігнорувався [248, р. 36].

На сучасному етапі фактично, саме законодавство відображає цю еволюцію соціальних вимог, частково завдяки міжнародній політиці, яка сприяла закріпленню принципу інклюзії (Конвенція Організації Об'єднаних Націй про права інвалідів та ін.). У цих документах чітко зазначено необхідність гарантування інклюзивної культури, а також сприяння можливостям отримання безбар'єрного доступу до культурних практик як з позиції спостерігача/глядача, так і з позиції учасника протягом усього життя для всіх.

Інклюзивні театральні практики мають циклічно-рефлексивний характер, тобто не є остаточно сформованим, а скоріше оновлюється і підкріплюється самим досвідом. З етичної та ідеологічної точки зору, цей підхід пов'язаний з принципами «Повістки для ООН на період до 2030 року». Узагальнено, окремі керівні принципи трансформаційних дій включають: етичне обґрунтування поставленої мети та методологій, що застосовуються в процесі інклюзивної театральної діяльності; соціокультурний вимір театральної діяльності, з усвідомленням трансформації реальності, що включає особистісний, суспільний, колективний та соціальний аспекти; соціальний та культурний контексті як простір для інклюзії; театральна

діяльність впливає з трансформаційної рефлексії і критичного аналізу реальності; участь всіх осіб та груп, залучених до процесу і прийняття рішень; визнання цінності перевіреного досвіду. Трансформація діяльності культурних закладів не обмежується певною методологією, а являє собою планування і реалізацію дій, в рамках якого можна використати широкий спектр варіантів.

Інклюзивні театральні практики наділені величезним перетворюючим потенціалом, оскільки мистецтво здійснює безпосередній вплив на соціально-емоційні компетенції, закладені в основі людської поведінки та мислення [120, р. 115].

У цьому дослідженні театр розглядається з більш контекстуальної точки зору, зосереджуючись на театральній діяльності як інструменті сприяння інклюзії в культурі. З самого початку театр відігравав вирішальну роль у підвищенні обізнаності та критичному осмисленні особистості та її оточення, що робить його цінним інструментом інклюзивної культури. У сфері культурного менеджменту спостерігається тенденція до розвитку аудиторії, яка в останні роки зосереджена не лише на новій дитячій та юнацькій аудиторії, але й на доступності для всіх людей, пропонуючи широку концепцію інклюзії. Культурні простори демонструють нову тенденцію до роботи з доступністю, як у програмах, так і в дизайні своїх просторів, що включає нові концепції та практики, пов'язані з розвитком аудиторії.

Для роботи над проектуванням доступних культурних програм та просторів необхідно продумати та проаналізувати теоретичні конструкції, що оточують основні концепції інклюзивного культурного менеджменту. З теоретичної точки зору, першою темою для аналізу є конструкції, що стосуються аналізу інвалідності та культурної доступності. Перспективним вбачається перехід до депатологізації інвалідності на основі концепції когнітивної сингулярності, яка зосереджена на розробці гнучких методів та матеріалів для покращення культурного досвіду аудиторії, розширюючи поняття інклюзії. У цьому сенсі доступність в освітньому та культурному

контекстах нарізі розглядається з урахуванням ідеї когнітивної сингулярності, яка перевершує нейрорізноманітність та інвалідність, відходячи від традиції психологічних досліджень, які підкреслюють дефіцити, та приймаючи розуміння того, що кожен навчається по-різному.

Інклюзія і трансформація утворюють біном, що має безсумнівне значення в культурі XXI ст. Складні обставини в сучасному соціокультурному просторі України поєднують в собі проблеми різноманітного характеру, зокрема, необхідність забезпечення рівності та рівних можливостей.

Метою дисертаційної роботи є визначення характеристики процесу і результатів, отриманих в сучасних театральних практиках, спрямованих на інклюзію та трансформацію діяльності закладів культури (на прикладі театрів) в контексті створення безбар'єрного середовища. Можливості закладів культури в умовах трансформації виключні. Це передусім пов'язано з проблемою потенціалу розширення прав і можливостей учасників культурної практики, особливо коли художня практика інтегрована в проекти, що базуються на розмаїтті сучасної соціокультурної реальності, пропонують нову форму організації, діяльності та культурних послуг.

Отже, у межах дисертаційного дослідження вбачається доцільним розглянути такі аспекти проблематики інклюзивних театральних практик в контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури, як:

- створення умов для забезпечення фізичного доступу до театральних закладів людей з інвалідністю (безбар'єрність);
- розробка інструментарію, спрямованого на забезпечення всебічного сприйняття театральної постановки людей з особливими потребами (з вадами слуху, зору);
- механізми забезпечення цифрової інклюзії, спрямованої на надання безперешкодного доступу до інформації щодо діяльності театральних закладів, репертуару, театального продукту (онлайн-вистави та ін.);

- особливості діяльності театральних груп, до колективу яких входять люди з інвалідністю;
- діяльність театральних закладів, створених для сприяння соціалізації та включення осіб з інвалідністю до участі в культурних практиках (для дітей з особливими потребами та ін.).

Висновки до першого розділу

Інклюзивні театральні практики перебувають у фокусі зростаючого наукового інтересу як у зарубіжному, так і у вітчизняному академічному дискурсі. У зарубіжній науковій літературі (С. Саес-Веласко, Д. Варгас-Пінеда, Ж. Нейкамп, М. Кардол, М. Альварес, О. Ді Джованні та ін.) інклюзивний театр осмислюється у трьох ключових вимірах: художньому (використання функціонального різноманіття як інноваційного творчого ресурсу, що збагачує сценічний наратив і руйнує традиційні норми), психосоціальному (позитивний вплив на впевненість у собі, емпатію, комунікативні навички та цілісний розвиток особистості) та освітньому (впровадження театру в навчальний процес для сприяння співіснуванню та міждисциплінарному навчанню). У зарубіжній науковій літературі можна виокремити такі основні напрямки дослідження інклюзивних культурних практик: інклюзивна культура як протидія нерівності через процеси соціального конструювання; видимість і представництво як право маргіналізованих груп артикулювати власний досвід на сцені; художнє посередництво як використання партисипативних театральних форм для вирішення соціальних проблем.

В українському академічному просторі дослідження інклюзивних театральних практик перебуває на стадії формування. Наявні публікації (Р. Мохнюк, Ю. Ключко, В. Маціюк, К. Откович, М. Швець, В. Романчишин, І. Швець, О. Шлемко, К. Лук'яненко, І. Кабанова, А. Катеринич та ін.)

переважно зосереджені на окремих аспектах: створенні безбар'єрного середовища в закладах культури, музейній інклюзії, цифровій доступності, а також на характеристиці діяльності окремих інклюзивних театральних колективів. Водночас можна констатувати відсутність ґрунтовних культурологічних досліджень, які б системно й міждисциплінарно осмислювали інклюзивні театральні практики в контексті стратегії розвитку закладів культури, що зумовлює актуальність і наукову новизну дисертаційної роботи.

Джерельна база дослідження інклюзивних театральних практик в Україні є розлогою та різноплановою, охоплюючи нормативно-правові документи (Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору на період до 2030 року, Конвенція ООН про права інвалідів та ін.), значний масив емпіричного матеріалу з діяльності інклюзивних театрів, фестивалів, конкурсів та мистецьких проєктів.

У процесі теоретико-культурологічного аналізу з'ясовано, що інклюзія є багатовимірним і динамічним явищем, яке не досягається остаточно, а відтворюється в кожній ситуації через стосунки індивідів з їхнім оточенням. Виявлено, що інклюзія передбачає чотири ключові елементи: безперервний процес пошуку кращих способів реагування на різноманітність; виявлення та усунення бар'єрів; забезпечення присутності, участі та досягнень усіх; особливий акцент на групах, що перебувають під загрозою маргіналізації. Інклюзія в культурних практиках є комплексним процесом культурної, соціальної та аксіологічної трансформації, який забезпечує не лише безбар'єрний доступ до культурної сфери, але й повноцінну активну участь та визнання індивідуальних відмінностей.

Концепція доступності як складова інклюзії зазнала суттєвої еволюції: від зосередження на бар'єрах до зосередження на людях, від партикуляристського розгляду доступу до універсалістського бачення. У контексті діяльності закладів культури загалом та театральних закладів зокрема доступність передбачає усунення фізичних, сенсорних та когнітивних

бар'єрів, забезпечення доступу до тих просторів, послуг та практик, що раніше були недоступними або малодоступними для людей з інвалідністю. Можна констатувати парадигмальний зсув у розумінні доступності: від реактивного підходу «забезпечення доступу для» до проактивного «створення доступу за допомогою», що передбачає партисипативну, спільну та креативну доступність, де люди з інвалідністю стають не лише кінцевими користувачами, а й співрозробниками та співтворцями культурних практик.

Сприяння інклюзії в системі культури може бути досягнуто на макрорівні шляхом інтеграції її в інституційні рамки культурної політики, а також через конкретні дії на рівні закладів культури. На сучасному етапі інклюзивні культурні практики розуміють як сукупність педагогічних, організаційних, адміністративних та культурних дій, спрямованих на гарантування рівності в доступі та повноцінній участі для всіх громадян. Особливої актуальності для сучасного українського суспільства набуває проблематика інклюзивних культурних практик для людей з інвалідністю та обмеженими можливостями, що зумовлено ступенем їхньої вразливості та залежності від численних аспектів фізичної та психологічної безбар'єрності.

Інклюзивні театральні практики наділені значним перетворюючим потенціалом, оскільки мистецтво здійснює безпосередній вплив на соціально-емоційні компетенції, закладені в основу людської поведінки та мислення. Важливими є такі аспекти дослідження інклюзивних театральних практик у контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури: створення умов для забезпечення фізичного доступу до театральних закладів людей з інвалідністю (безбар'єрність); розроблення інструментарію всебічного сприйняття театральної постановки людьми з особливими потребами; механізми забезпечення цифрової інклюзії; особливості діяльності театральних колективів за участю людей з інвалідністю; діяльність театральних закладів, створених для сприяння соціалізації та включення осіб з інвалідністю до участі в культурних практиках.

РОЗДІЛ 2

ІНКЛЮЗИВНІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: ГЕНЕЗА, РОЗВИТОК, ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СОЦІАЛЬНА МІСІЯ

2.1. Інклюзія як інструмент переосмислення соціальної ролі та культурної місії театральних закладів

Загальна декларація прав людини зазначає, що «кожна людина має право вільно брати участь у культурному житті суспільства, насолоджуватися мистецтвом та брати участь у науковому прогресі та його благах» [246]. Варто зазначити, що багато минулих ініціатив прагнули посилити інклюзію людей з інтелектуальною недостатністю, стимулюючи їхню участь у мистецтві. Ці мистецькі ініціативи зазвичай «забезпечують альтернативний спосіб розуміння, практики та сприяння інклюзії» [180, р. 54] та можливості для самовираження, виступів та зв'язку з аудиторією, що може стимулювати інтерес і дискусії [210, р. 22]. Театр виник як простір для публічного обміну, де спільнота могла взаємодіяти сама з собою та з іншими [249, р. 5]. Ця центральна роль театру в доступі до культури та соціального представництва є актуальнішою сьогодні, ніж будь-коли, оскільки культурні установи стикаються з необхідністю залучати дедалі ширше та різноманітніше коло аудиторії.

Театр як давня та різноманітна форма мистецтва відіграв центральну роль у культурній та соціальній історії людства, виділяючись своєю здатністю передавати людські ідеї та досвід, що робить його потужним інструментом для рефлексії та соціальних змін. Протягом століть він розвивався у відповідь на соціальні потреби та контексти, завжди зберігаючи свою актуальність та життєздатність. Театр, який дослідники концептуалізують як «онтологічну подію» [157, р. 55], характеризується створенням сенсу через поезис та спільне очікування. Він визначається як система комунікації, де актори є

носіями знаків, тоді як театральна антропологія пов'язує його з повсякденними культурними практиками, підкреслюючи його здатність відображати та трансформувати реальність через динамічну взаємодію між акторами та глядачами. У сучасному контексті репрезентація тіла в театрі кидає виклик гегемоністським нормам та дискурсам, які історично маргіналізували дисидентські тіла та голоси [233, р. 122]. Цей театральний опір не лише сприяє тілесному та соціальному різноманіттю, але й активно долучається до побудови більш інклюзивного та справедливого суспільства.

У сучасному соціокультурному просторі театр розглядається як складний соціальний інструмент та простір для діалогу, унікальний публічний форум, що надає можливість для моделювання різноманітних варіантів розвитку суспільства та рефлексії. Його основними векторами є: перформативність, соціальна інклюзія, мультидисциплінарність, політична рефлексія, інституційна гнучкість та ін. [235]. Таке трактування чітко ставить у центр уваги такі поняття, як «участь громади», «доступність та інклюзія», «різноманітність» та «сталий розвиток». Воно вимагає від театрів надавати громадськості різноманітний досвід просвітництва, розваг, задоволення, роздумів та комунікації через свою інтерпретаційну роботу. Ця трансформація є не лише переосмисленням функцій театрів, але й глибокою реконструкцією їхньої соціальної цінності, що знаменує собою перехід від традиційних «храмів культури» до відкритих, діалогічних та відповідальних «соціокультурних центрів» та «форумів майбутнього». У цьому контексті актуалізується важливість переосмислення театральними закладами своєї соціальної ролі та культурної місії.

Сучасний театр – відкритий для глядача, доступний та інклюзивний, що сприяє різноманітності та сталому розвитку. Ці чотири концепції взаємопов'язані та взаємодоповнюють одна одну, разом складаючи основні вимоги до театрів зокрема та закладів культури в цілому для служіння суспільству. Прагнення до функціонування і спілкування етично та професійно – підкреслює етичні вимоги та професійні стандарти роботи театральних

закладів. Підкреслюється центральна роль громади в театральній роботі; театри більше не просто служать громаді, а співпрацюють з нею. Забезпечення різноманітного досвіду для художнього просвітництва та задоволення естетичних потреб суспільства, рефлексії та комунікації – уточнює кінцеву мету діяльності театрів.

Поняття «громада» в новому визначенні є різноманітною та динамічною, що виходить за рамки традиційних географічних кордонів та охоплює групи, сформовані на основі культури, інтересів, проблем чи ідентичності. «Участь» означає фундаментальне переосмислення владних відносин, перехід театрів від «служіння громаді» до «співпраці з громадою», що робить громаду співприймачем рішень та творцем протягом усього процесу, від планування та впровадження до оцінки. Ця трансформація вимагає від театрів відмови від традиційних авторитарних наративів та встановлення рівноправних і взаємовигідних партнерських відносин.

Доступність спрямована на усунення всіх фізичних, сенсорних, інтелектуальних, економічних та культурних бар'єрів, забезпечуючи кожному доступ до театру та його використання [196]. «Інклюзія» йде далі, стосуючись не лише права «входу», але й якості досвіду відвідувачів. Вона підкреслює позитивне ставлення та ціннісні орієнтації, гарантуючи, що кожен почувається бажаним, поважним та представленим у театрі, а також отримує змістовний досвід. У театрі кожен має не лише мати можливість «залишатися», але й відчувати себе психологічно безпечним, емоційно резонансним та культурно приналежним.

Інклюзивне театральне виробництво стосується спільного використання творчого процесу театральної вистави, а також насолоди від неї якомога більшою кількістю людей, включаючи людей з різними потребами. Важливо підкреслити, що це стосується не лише основного поняття вистави, але й поширюється на всі ті види діяльності, характерні для театрів, такі як відвідування, семінари та ін. Е. Ді Джованні наголошує на тому, що відповідно до принципів інклюзивного дизайну, суть інклюзивного театального

виробництва полягає саме в тому, щоб кожен – митці, творці та глядачі – брали участь у якомога більшій кількості етапів створення вистави [154]. Участь є одним із ключових понять: саме участь веде до інклюзії, а інклюзія, у свою чергу, є важливою для розширення можливостей, що є другим ключовим поняттям для інклюзивних театральних практик.

Для багатьох театрів практика доступності та інклюзивності означає фундаментальну перебудову їхньої місії, наративу та моделі обслуговування. Театральні заклади мають вирішувати питання усунення бар'єрів у багатьох вимірах. Окрім традиційної фізичної доступності (таких як доступ для інвалідних візків та доступні туалети), їм також потрібно зосередитися на інтелектуальній доступності – йдеться про когнітивну та сенсорну доступність, інтегровану в твір (креативний аудіоопис, хореографічна мова жестів), оскільки ці елементи мають стати частиною художньої мови, вносячи інновації у спосіб, яким споживає культуру сучасне суспільство та сприяють зниженню бар'єрів для розуміння ідеї сценічного твору; цифровій доступності – створенні онлайн-вистав для забезпечення високоякісного художньо-естетичного досвіду для користувачів, які не можуть відвідувати театр особисто; та економічній доступності – забезпеченні того, щоб економічні фактори не ставали перешкодами для участі громадськості в театральній діяльності за допомогою гнучкої політики продажу квитків. Що стосується інклюзивності, театральні заклади потребують глибшої культурної трансформації [161]. Це включає забезпечення того, щоб вистави та перформанси відображали соціальне різноманіття, дозволяючи аудиторії з різним походженням знайти своє місце в театрі; створення дружнього, неупередженого середовища для полегшення стресу громадськості, особливо тих, хто має страх «не зрозуміти», а також повагу та реагування на потреби різноманітної аудиторії. Найголовніше, що театри мають дослідити та скоригувати свої наративи, щоб представити культурні традиції та внески в мультикультурному контексті.

Зрештою, глибока інтеграція доступності та інклюзивності спонукатиме театри стати ключовими місцями для просування соціальної рівності, стимулювання інноваційного потенціалу та розвитку культурної ідентичності.

Інклюзивний театр порушує традиційний канон краси та здібностей, засобами репрезентації в умовах сценічного простору тілесної та розумової різноманітності (люди з інвалідністю, вразливі групи), впровадження нового візуального та виконавського коду (естетика відмінності). Це змушує глядача оновити свої упередження щодо того, хто має право займати публічний та мистецький простір.

На відміну від традиційного театру, ці практики зазвичай базуються на колективному творенні. Це являє собою інновацію в соціальному управлінні, де робочий процес такий же важливий, як і результат. Заохочується автономія та розширення можливостей, що трансформує структуру влади всередині групи [196]. Сучасний театр перестав бути просто видовищем, перетворившись на соціальну лабораторію, де випробовуються нові форми співіснування. У контексті сучасних соціокультурних кодів інклюзивний театр позиціюється як ключовий інструмент соціальних інновацій.

Відповідно до соціальної перспективи інвалідності, негативне ставлення є перешкодою для соціальної рівності людей з інвалідністю в їхніх громадах [238, р. 33]. Це також визнається в преамбулі (е) Конвенції Організації Об'єднаних Націй про права інвалідів (КПІ 2008): «...інвалідність є результатом взаємодії між людьми з порушеннями та ставленнями та екологічними бар'єрами, що перешкоджає їхній повній та ефективній участі в суспільстві нарівні з іншими» [146].

Ставлення людини та її поведінка взаємопов'язані, але не завжди ідентичні: людина може думати та відчувати одним чином, але діяти іншим, навіть протилежним чином. Ставлення до людей з інвалідністю може бути позитивним або негативним, але навіть коли воно позитивне, може існувати розбіжність між сприйняттями. Наприклад, людина без інвалідності може сприймати позитивне ставлення як «приємне» або «допоміжне», тоді як

людина з інвалідністю може вважати його поблажливим [256, р. 97]. На силу, з якою дотримуються ставлення, можуть впливати такі фактори, як безпосередній досвід, моделювання, цінності, ситуативний контекст та взаємодія з іншими людьми [167, р. 162]. Ставлення дотримуються окремими людьми, але також формується, підкріплюється та переживається на рівні громади.

Дослідження ставлення до людей з інвалідністю показують, що багато людей мають негативне ставлення і що це ставлення є перешкодами для рівності людей з інвалідністю [151]. Молодші люди та люди з вищим рівнем освіти, як правило, мають більш позитивне ставлення до людей з інвалідністю [156, р. 100]. Негативне ставлення може бути зумовлене хибними уявленнями, браком обізнаності чи знань і може проявлятися у відвертому наклепі або прямій чи непрямій дискримінації [151, р. 99]. Дослідження також показують, що ставлення до певних груп людей з інвалідністю відрізняється, що призводить до більшого невігідного становища для жінок, ніж чоловіків, особливо на ринку праці; та показує, що люди без інвалідності менш комфортно почуваються з людьми з психічними розладами, ніж з людьми з фізичними вадами [236, р. 607]. Знайомство з людьми з інвалідністю, тобто знання їх особисто як знайомих, друзів та колег, здається найперспективнішим способом підвищення поваги, особливо якщо контакт з ними є постійним і нещодавнім [137, р. 5]. Політика, спрямована на зміну ставлення до людей з інвалідністю, визнає, що вони мають такі ж права на досягнення своїх цілей та прагнень, як і інші члени суспільства, і таким чином, щоб досягти максимально можливої якості життя [143]. Конвенція про права людей з інвалідністю визначає ці права та зобов'язує уряди впроваджувати політику для їх реалізації та захисту, включаючи зміну ставлення.

Метою політики щодо ставлення до людей з інвалідністю зрештою є покращення реалізації прав, інклюзії та участі людей з інвалідністю. Соціальну інклюзію можна розглядати як дві складові: реляційну та розподільчу інклюзію [171, р. 30]. Реляційна інклюзія передбачає відчуття

людьми того, що їх цінують так само, як і інших членів суспільства. Це вимагає поваги та недискримінації на особистому рівні. Розподільча інклюзія передбачає рівний доступ до можливостей на організаційному рівні: у соціальних та економічних сферах життя, таких як освіта, зайнятість, житло та дозвілля.

Існує давня традиційна роль художньої практики в терапевтичному «лікуванні» людей з інтелектуальними вадами [180], наприклад, у проєктах, які використовують театр як повсякденну діяльність для митців з інвалідністю: ці проєкти сприяють доступу акторів з інвалідністю до традиційних форм театрального мистецтва, стимулюючи таким чином культурну демократизацію [124, р. 197]. Однак інші ініціативи прагнуть створювати інклюзивні театральні вистави, в яких актори з інвалідністю та без неї перебувають в творчій колаборації та співпрацюють на рівних умовах. Відправною точкою цього інклюзивного процесу є ансамбль акторів – з інвалідністю та без неї – та глядачів – з інвалідністю та без неї – та зв'язок їхніх інтересів і талантів [124, р. 198]. Це передбачає процес співтворчості, який можна визначити як будь-який акт колективної творчості або творчості, що розділяється двома (та більше) людьми. Однак для співтворчості потрібна інша парадигма, щоб по-новому дивитися на інакшість та думати про неї. Участь у культурному житті сприяє такому типу активної та творчої освіти серед усіх глядачів, що необхідна для процвітання демократії, якщо вона розглядається як спосіб життя. Стратегії інклюзії численні, стільки ж, скільки й можливих комбінацій (і тим більше, якщо врахувати інші специфічні змінні, такі як географія та контекст).

Отже, пріоритетним наразі є подальші теоретико-практичні розробки концепції інклюзії як мети та засобу не стільки для подолання та усунення існуючих бар'єрів, скільки для уникнення їхнього створення та закладання міцної основи для процесу культурної демократизації. Мистецькі інституції в цілому та театри зокрема, відіграють фундаментальну роль у цьому ландшафті, репрезентуючи своєю діяльністю та соціальною політикою, яку

вони впроваджують, демократичні цінності та перетворюючи різноманітність на можливості та шанси, стаючи показовими прикладами інклюзивної стратегії для інших секторів.

Культурна інклюзія у театральних практиках є фундаментальним питанням у сучасному соціокультурному контексті, де культурне розмаїття має бути визнане та відзначене. Театральні заклади мають бути простором, де всі відчують себе цінними. Інклюзивна культура приносить користь людям з особливими потребами та збагачує культурний досвід всіх учасників, сприяючи повазі до різноманітності. Цифрові технології можуть відігравати вирішальну роль у сприянні культурній інклюзії. Цифрові платформи мають потенціал пропонувати доступ до різноманітних культурних ресурсів, що посилює інклюзію та сприяє більш змістовному та контекстуалізованому культурному досвіду.

Л. Голубцова, Р. Плуталов та К. Джамалага пропонують визначати інклюзивний театр як «різновид сучасного мистецтва, який являє собою багаторівневу систему, що складається із суто театального мистецтва, сценічної діяльності як інструменту реабілітації людей з особливими потребами, а також культурної взаємодії як форми соціального діалогу» [14, с. 66]. К. Лук'яненко наголошує увагу на тому, що «інклюзивним театром заведено вважати театр, де мистецький продукт нарівні з нормотиповими створюють люди з інвалідністю, які водночас виступають у ролі акторів, режисерів, художників, драматургів майбутньої вистави. У таких проєктах немає жодних обмежень до психофізичних особливостей творців» [47, с. 184].

О. Шлемко визначає інклюзивний театр як «такий різновид соціального театру, який передбачає використання ігрових практик і пластичних тренінгів в якості інструментів психологічної, соціальної та ментальної терапії» [114, с. 299], акцентуючи увагу на тому, що вистави інклюзивних театральних колективів «нерідко стають значними творами мистецтва» [114, с. 299].

Міжнародна конвенція про права інвалідів (2005 р.) підкреслює важливість забезпечення активної участі всіх людей у культурному житті, що підтримується інклюзивною державною політикою та принципом універсального дизайну. Незважаючи на нормативний прогрес, значні проблеми зберігаються в доступі та участі людей з інвалідністю в мистецькій та культурній діяльності. Залишається значний розрив порівняно з населенням без інвалідності. З точки зору прав людини, важливо сприяти переходу до більш інклюзивного розуміння в мистецькій сфері, визнаючи людей з інвалідністю як творців та протагоністів [242, р. 98].

Театр – це більше, ніж просто місце вистави; це простір для роздумів, споглядання та трансформації. Практикуючи театральну методологію, відому як «театр пригнічених», А. Боал наголошує на її адаптуванні для різноманітних способів усвідомлення людьми (як глядачами, так і акторами) власних, соціальних або політичних проблем [131, р. 24]. На думку дослідників, він допомагає учасникам «грати активну роль в створенні власних перспектив і вираження надії на майбутнє» [175, р. 30].

На сучасному етапі відбуваються процеси, спрямовані на демократизацію театру: це не лише питання справедливості та рівності, але й фундаментальне значення для побудови більш інклюзивного та демократичного суспільства, забезпечення доступу кожного до виконавських мистецтв та сприяння активній участі різноманітних соціальних груп.

У своїй еволюції театр перестає бути просто одним із видів мистецтва, будівлею чи текстом, який виконують актори, як у старих визначеннях минулих століть [158, р. 81]. Він проблематизується. Це виходить за рамки просто статичної форми мистецтва, перетворюючись на динамічну галузь, яка ставить під сумнів та кидає виклик суспільству, прагне трансформувати своїх учасників через театральний досвід. Цей опис підкреслює потенціал театру як агента змін та особистісного зростання.

У широкому розумінні інклюзивний театр – це театр, у якому в творчий процес залучені люди з особливими потребами, зокрема особи з інвалідністю,

вадами зору, слуху та ін. Інклюзивний театр – це театральна модальність, яка адаптує як свій зміст, так і форму, щоб бути доступною та репрезентативною для різних реалій. Це передбачає залучення людей з інвалідністю як активних членів акторського складу або технічної команди, адаптацію п'єс до різних рівнів розуміння та чутливості, а також усунення фізичних та комунікативних бар'єрів, які часто обмежують доступ до мейнстрімного театру. К. Лук'яненко стверджує, що інклюзивним театром зазвичай вважається «театр, де мистецький продукт нарівні з нормотиповими створюють люди з інвалідністю, які водночас виступають у ролі акторів, режисерів, художників, драматургів майбутньої вистави» [47, с. 184] і наголошує на тому, що зазвичай в інклюзивному театрі «немає жодних обмежень до психофізичних особливостей творців» [47, с. 184].

Доступ до культури – це право, і театр може стати інструментом для його гарантування. Адаптація п'єси так, щоб людина з вадами зору могла насолоджуватися нею, або переклад її на мову жестів для глухої людини – це не просто технічне вдосконалення: це акт культурної справедливості.

Окрім того, коли діти, підлітки чи дорослі з інвалідністю бачать себе представленими на сцені, відбуваються глибокі зміни в їхній самооцінці, мотивації та почутті приналежності. Інклюзивний театр має таку силу: силу змусити кожного відчувати себе частиною соціального наративу. Одним з найбільших досягнень інклюзивного театру є те, що він впливає не лише на тих, хто його створює, але й на тих, хто його бачить. Коли глядачі стикаються з інклюзивним твором, вони ставлять під сумнів власні уявлення про нормальність, талант, естетику та емпатію. Великою мірою вистави інклюзивного театру руйнують стереотипи, кидають виклик упередженням та створюють підґрунтя для необхідного діалогу про те, як в сучасному суспільстві конструюються культурні ідентичності. Йдеться не про створення «театру з посланням», а про демонстрацію різноманітної реальності, яка завжди існувала та заслуговує бути в центрі сцени.

Окрім мистецтва, інклюзивний театр виконує освітню функцію. Багато з цих вистав представляють у школах, громадських просторах чи установах, де вистава супроводжується семінарами, лекціями чи дебатами, що дозволяють глибше осмислити досвід. Такий комплексний підхід дозволяє інклюзивному театру стати трансформаційним досвідом, як індивідуальним, так і колективним. Навчання полягає не лише в змісті, а й у спільному досвіді різноманітності. Естетичні та художні пропозиції з точки зору інвалідності сприяють та позитивно впливають на життя тих, хто їх створює або бере в них участь, а також на громаду, до якої вони належать, і, отже, на культуру.

Але інклюзія не обмежується фізичними чи технічними аспектами. Інклюзивний театральний підхід також передбачає ретельний огляд тем, що розглядаються, наративних структур та ролей, які може грати кожна людина. Це театр, де всі голоси мають значення, а всі перспективи збагачують досвід. Цей тип театру вирізняється низкою елементів, які визначають його та відрізняють від інших практик виконавського мистецтва:

- активна та реальна участь: в інклюзивному театрі люди з інвалідністю або у вразливих ситуаціях не «запрошуються» як виняток, а радше є законними учасниками творчого процесу; їхня участь не обмежується сценою, а поширюється на режисуру, драматургію, постановку та дизайн;

- усунення бар'єрів: інклюзивні театральні постановки адаптують свою інфраструктуру та комунікацію таким чином, щоб кожен міг отримати доступ до театального досвіду. Це включає перекладачів жестової мови, субтитри в реальному часі, простори, адаптовані для людей з обмеженою мобільністю, а також візуальні та тактильні ресурси;

- тематична різноманітність: п'єси не лише порушують проблеми, пов'язані з інвалідністю чи виключенням, але й включають низку історій та конфліктів, у яких різноманітність є природною, а не нав'язаною чи стереотипною. Інклюзивний театр дозволяє нам показувати повсякденне з різних точок зору;

– спільні процеси: багато інклюзивних театральних колективів працюють відповідно до партисипативних методологій, де кожен учасник вносить свій досвід та знання. Це породжує багате, автентичне та соціально цінне колективне творіння;

– важливість доступу до культури для кожного: одним з головних внесків інклюзивного театру є його здатність відкривати двері мистецтва для тих, хто традиційно був виключений. У цьому сенсі ми говоримо не лише про акторів чи техніків, а й про глядачів.

У сучасному академічному просторі розрізняють інклюзивний театр та інклюзивний театральний продукт, трактуючи друге поняття як «різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, де розроблюються певні адаптації для максимального включення всіх людей у ролі реципієнтів» [47, с. 188], при цьому кожен інклюзивний театральний продукт розроблений з урахуванням специфіки конкретні форми нозології людей з інвалідністю.

Театр розкрив себе як динамічний елемент, що виступає каталізатором змін як на соціальному, так і на особистісному рівнях, сприяючи розумінню та емпатії, а також кидаючи виклик стереотипам. Він надає простір для роздумів та діалогу щодо складних суспільних питань, водночас сприяючи особистісній трансформації, дозволяючи людям виражати свої емоції, переживання та прагнення через мистецтво в контексті ідеї різноманітності.

Залучення людей з інвалідністю до театральних практик сприяє змінам у соціальному сприйнятті інвалідності, кидаючи виклик глибоко вкоріненим стереотипам та упередженням. Це допомагає підвищити обізнаність про навички та таланти людей з інвалідністю та визнає їхню здатність робити значний внесок у розвиток культурної сфери.

Участь у мистецькій діяльності позитивно впливає на самооцінку та емоційне благополуччя людей з інвалідністю. Надаючи платформу для вираження свого досвіду та здібностей, театральне мистецтво дозволяє їм знайти форму розширення власних можливостей. Окрім того, театральні

практики стають інструментом для створення можливостей для зайнятості та професійного розвитку. Створюються можливості працевлаштування, а також професійного зростання шляхом набуття нових навичок та досвіду у творчій сфері.

Забезпечення доступності культурних та мистецьких просторів для всіх передбачає модернізацію діяльності в кількох сферах, ключовими з яких є:

- інфраструктура: мова йде про створення фізичних просторів, спроєктованих або адаптованих для забезпечення доступу для всіх людей (встановлення пандусів, ліфтів, тактильного покриття, що веде до зони рецепції та перед сходами, доступних вбиральнь, та, загалом, усунення архітектурних бар'єрів);

- комунікація (в контексті забезпеченні доступності інформації про культурні події та заходи): включає використання доступних форматів, таких як субтитри, переклад жестовою мовою та друковані і цифрові матеріали у доступних форматах; окрім того, важливо сприяти інклюзивній комунікації, яка враховує потреби людей із сенсорними, когнітивними або комунікативними порушеннями;

- урізноманітнення контенту: контент має бути різноманітним та репрезентативним для широкого спектру досвіду та поглядів людей, відповідно важливо заохочувати створення та просування театральних творів, які відображають різноманітність та є інклюзивними за своїм змістом (це передбачає не лише представництво людей з інвалідністю, але й дослідження тем, пов'язаних з інклюзією та подоланням бар'єрів);

- людський капітал (вирішальний для сприяння доступності в театральних практиках): включає навчання фахівців у цьому секторі з питань доступності та обізнаності, щоб вони могли інтегрувати принципи інклюзії у свою роботу та створювати культурний досвід, доступний для всіх; заохочення участі людей з інвалідністю у творчих ролях та ролях, пов'язаних з прийняттям рішень;

– співпраця та партнерство (є основоположними для сприяння доступності в театральних практиках): уряди, неурядові організації, культурні установи, фахівці у цьому секторі та люди з інвалідністю мають працювати спільно, щоб виявляти проблеми та знаходити рішення (співпраця може включати проведення спільних заходів, обмін провідним досвідом, побудову мереж та сприяння участі людей з інвалідністю в процесах прийняття рішень).

Об'єднуючи зусилля, створюється синергія та відбуваються значні зміни в культурному ландшафті в бік більшої інклюзії та доступності.

2.2. Інклюзія як складник організаційної культури сучасних театральних практик: американський та європейський досвід

Інклюзивні театральні практики, що здобули на сучасному етапі значної популяризації і позиціюються як приклад ефективного використання виконавських мистецтв як засобу для сприяння соціальним перетворенням та побудови мостів через розбіжності, що розділяють громади, а також надання нової потенційної аудиторії доступу до театру було започатковано в другій половині XX ст. у західній культурі. Особливості їх розвитку наразі не отримали повноцінного висвітлення з позиції сучасної культурології, що зумовлює актуальність теми дослідження.

Перші згадки про театральні трупи, які почали залучати людей з інвалідністю до театральних вистав у Сполучених Штатах Америки з'являються у 60-ті рр. XX ст., а в країнах Європи – наприкінці 1970 – на початку 1980-х рр. [114] і безпосередньо пов'язані з соціальним сприйняттям інклюзії як такої.

У 1967 р. за ініціативи Д. Гейса та фінансування Міністерства освіти США було засновано Національний театр глухих, навчальну програму та дитячу театральну компанію «Маленький театр глухих» (1968 р.) [142]. Варто зазначити, що ідея створення Національного театру глухих виникла завдяки бродвейській постановці «Чудотворець» (кінець 1950-х рр.), заснованій на історії Гелен Келлер. Зірка вистави Е. Бенкрофт та художник по освітленню

Д. Гейс були захоплені ідеєю про те, що мова жестів має місце на світовій сцені як виконавська форма мистецтва. Специфікою вистав новоствореного театру поєднання сценічного мовлення з американською жестовою мовою.

Одним із піонерів руху інклюзивного театру в США є «Альянс за інклюзію в мистецтві» – організація, яка підтримує та сприяє інклюзії людей з інвалідністю у всіх сферах виконавського та образотворчого мистецтва. Метою їх діяльності є збільшення різноманітності, а також наближення театрального мистецтва до реального життя по всій території країни [121].

Відома нині австрійська діячка видовищним мистецтв, засновниця сучасного інтегрованого танцю Г. Хоглер на початку власної творчої діяльності у 1960-ті рр. працювала над розробкою танцювальних номерів для дітей із синдромом Дауна та інших психічних розладів, а також танців, призначених як для людей з інвалідністю, так і без неї. Таким чином, Г. Хоглер намагалася не лише розробити оригінальну форму самовираження для учасників інклюзивної студії, а й адаптувати її для ширшої аудиторії. На сучасному етапі ідеї інклюзивних виконавських практик, закладені Г. Хоглер успішно розвиває Р. Белл – відомий танцюрист з інвалідністю, який створює парні танці, що виконуються людьми з інвалідністю та без неї [227].

У 1979 р. в США було засновано інклюзивний театр «Театр сліпих» («Theater By The Blind»), який починав свою діяльність із запису п'єс для людей з вадами зору зрячими акторами. На початку 1980-х рр. колективом театру було здійснено постановки кількох вистав для незрячої аудиторії, у яких брали участь актори з різноманітними вадами зору. Невдовзі колектив змінив підхід, розпочавши створення вистав для широкої аудиторії. У 2008 р. театр розширив свою місію, включивши до неї виконавців з усіма видами інвалідності, відповідні трансформації відобразилися і на назві закладу – його було перейменовано на «Театр, який руйнує бар'єри» («Theater Breaking Through Barriers») [214]. Варто зазначити, що «Театр, який руйнує бар'єри» – єдина театральна компанія професійного рівні в Нью-Йорку, діяльність якої повністю спрямована на просування талантів людей з інвалідністю, а

репертуар театру складають вистави, в постановках яких задіяні як актори з фізичною, сенсорною та ментальною інвалідністю, так і без неї. Пріоритетною метою діяльності «Театру, який руйнує бар'єри» є руйнування стереотипів про залежність і беззахисність людей з обмеженими можливостями здоров'я – рівень постановок засвідчує, що особливості здоров'я не знижують художню цінність і якість театрального мистецтва [214].

У сучасних театральних практиках учасники не поділяються на «людей з інвалідністю» чи «людей без інвалідності», оскільки в пріоритеті унікальний набір індивідуальних характеристик кожної особистості [167, р. 162]. Такий підхід зосереджується, перш за все, на самому мистецтві, а не на особливостях його творців. Сьогодні майже в усіх європейських країнах існують як інклюзивні, так і інтегровані професійні театри.

Показовим прикладом інтегрованого театру в США є «Apothetae» – невеликий театр у Нью-Йорку, створений Г. Мозгалою, професійним актором з церебральним паралічем, з метою створення робіт, що досліджують та висвітлюють «досвід людей з інвалідністю» [243]. Театр об'єднує акторів з психічними та фізичними вадами та акторів без вад. З 2012 р. роботи «Apothetae» були представлені в театрах Dixon Place, The Public Theater, BAM, Центрі Кеннеді, Театральному центрі Юджина О'Ніла, Театрі-студії Флориди, Репертуарному театрі Сент-Луїса, Woolly Mammoth, Хантінгтоні та Pasadena Playhouse. У 2017 р. колективи «Apothetae» та «Жайворонок» започаткували стипендію для драматургів – першу в своєму роді національну стипендію, що включає дворічну резиденцію для письменника, який ідентифікує себе як глухий/інвалід, а також проведення зустрічей та громадських дискусій. Компанія отримала підтримку від Фонду Форда, Фонду Юджина Ленга, Фонду Time Warner, Фонду Альфреда П. Слоуна, Фонду Мерца Гілмора та Ради з питань мистецтв штату Нью-Йорк.

У 2023 р., у рамках багаторічної ініціативи The Public, що досліджує доступність у розробці, процесі, виставах, документації та естетиці, театром The Apoethetae було розпочато роботу над проєктом, що зосереджений на

чотирьох шекспірівських творах: «Тит Андронік», «Сон літньої ночі», «Як вам це сподобається» та «Король Генріх VI, частина III» (режисерка К. Вайлл). Основний акцент проєкту зроблено на дослідженні, як усі елементи театрального значення – від тексту до вистави та залучення аудиторії – можуть зосередити увагу на ідентичності людей з інвалідністю та глухих у кожному елементі театральної концепції та характеристики. У рамках проєкту, розробляючи двомовну постановку англійською та американською жестовою мовою (ASL), було проведено семінар «Тит Андронік» [243]. На думку Г. Мозгала, залучення глухих та інвалідних митців є радикальним актом, альтернативою сучасним поширеним культурним наративам про інвалідність як натхнення, подолання негараздів або смерть з гідністю [243]. Театральним колективом свідомо обрано тексти В. Шекспіра та розміщено їх в активному діалозі з життєвим досвідом з метою дослідження естетики доступу, в прагненні розкрити нові виміри художності, таланту та віртуозності, які можуть запропонувати ці спільноти. Резиденція пропонує безпрецедентну можливість дослідити, як знайомі п'єси Шекспіра набувають нового значення, коли актори з інвалідністю та глухими мають можливість реалізувати свою майстерність. К. Аарон-Лозано, К. Фіні та Е. Морріллом було створено повний переклад п'єси американською жестовою мовою та проводиться активна робота над визначенням нових протоколів для двомовного репетиційного процесу [243], зосередженого на потребах митців з інвалідністю та акторів із вадами слуху, що сприяє розширенню, впровадженню інновації та створенню нових, радикальних парадигм для інтегрованої та інклюзивної театральної практики.

У Великобританії діє багато інклюзивних театральних компаній, наприклад, «Театр «Блакитне яблуко» (Blue Apple Theatre Company) – інклюзивна театральна компанія, заснована у 2005 р. Д. Джессоп за підтримки (Вінчестері, Гемпшир) Winchester Mencap з метою «надати можливості людям з труднощами у навчанні брати участь у театральних виставах і танцях, а також розвивати соціальні здібності, поведінкові та виконавські навички людей з

широким спектром труднощів у навчанні» [130]. Компанія працює з широким колом учасників віком від 16 років, які мають різні види інвалідності, такі як аутизм (включаючи синдром Аспергера), синдром Дауна та проблеми з поведінкою.

У 2009 р. художнім керівником та режисером-постановником театру став П. Клерк і до 2013 р. став повністю незалежною зареєстрованою благодійною організацією, яка виступає по всій країні з усталеною, розширюваною гастрольною мережею, пропонує програму танцювальних та драматичних сесій, адаптованих до індивідуальних потреб [130] з метою новаторської інтеграції акторів з інтелектуальною недостатністю на загальних сценах.

З 2008 р. було впроваджено інтенсивну програму театральної підготовки для акторів, що пройшли прослуховування, відому як «Apple Core». У 2011 р. шість акторів Apple Core (четверо з шести мали синдром Дауна) створили свою першу велику гастрольну постановку «Життя без страху», яка була присвячена злочинам ненависті проти людей з інвалідністю.

На сучасному етапі компанія щороку випускає дві професійні театральні вистави та одну гастрольну постановку» [130]. Головні цілі компанії полягають у їхній вірі в те, що «робота дає змогу та розширює можливості своїх виконавців, кидаючи виклик уявленням та змінюючи очікування», і вони зрештою прагнуть визначити «вплив своєї роботи на соціальний та особистісний розвиток своїх членів, прагнучи досягти широких змін у ставленні до можливостей людей з інвалідністю у навчанні та їхньої здатності робити внесок у суспільство» [130]. Саме через створення низки театральних вистав, танців та фільмів компанія прагне кинути виклик упередженням та змінити життя людей з інвалідністю у навчанні [130]. З цією метою «вся діяльність розроблена для формування та підтримки підвищеної впевненості, фізичного та психічного благополуччя, водночас створюючи захопливе та надихаюче мистецтво» [130]. Щодо свого напрямку досліджень, Blue Apple продовжує «впливати на національні порядки денні через свої живі виступи та

вистави, безпосередньо вирішуючи складні питання проводить дослідження для вимірювання та демонстрації впливу своєї роботи» [194].

Отже, місія театру полягає у вирішенні двох головних проблем: по-перше, зробити театр для людей з інвалідністю інклюзивною практикою, а по-друге, щоб глядачі, які відвідують виставу, мали можливість змінити своє розуміння інвалідності. Трансформація також згадується стосовно учасників роботи, коли стверджується, що «робота призводить до високої дисципліни, концентрації, пам'яті, розвитку мовних та фізичних навичок, а також необхідності співпрацювати з широким колом інших людей» [130]. Хоча компанія конкретно не вказує на те, що на їхню роботу вплинули цілі прикладного театру, з їхніх цілей та намірів зрозуміло, що елементи прикладного театру (що стосуються соціальних змін та трансформації як для учасників, так і для аудиторії) очевидні в їхніх проєктах. Загальний маніфест також підтримує наміри прикладного театру сприяти трансформації та досягати інклюзії і прогресу. Вони висловлюють бажання «змінити те, як люди бачать і розуміють інвалідність у навчанні... підвищити рівень очікувань для людей з інвалідністю у навчанні [та] створити та підтримувати підвищену впевненість, фізичне та психічне благополуччя» [130]. Такі наміри можна чітко відобразити на конкретних цілях, завданнях та цінностях роботи прикладного театру. «Блакитне яблуко» проводить практичні заняття, щоб торкнутися життя, сподівається, що учасники та глядачі розширять свої погляди на інвалідність та уявлять, як це могло б бути інакше, а також прагне заохотити людей використовувати театральний досвід, щоб вийти за межі того, що вони вже знають. Трупа також відповідає критеріям партисипативної роботи, оскільки учасники активно залучені до проєктів та театральних постановок. Вони визначають потребу в роботі, що представляє людей з інвалідністю, яким, у свою чергу, надається можливість взаємодіяти з театром у ролі акторів.

З 2005 р. компанією було створено понад три десятки постановок, включаючи «Урядового інспектора» (2011 р.), «Снігову королеву» (2013 р.),

«Тисячу й одну ніч» (2014 р.) та «Егоїстичного велетня» (2015 р.), «Острів скарбів» (2026 р.), а також вистави за п'єсами В. Шекспіра – «Сон літньої ночі» (2010 р.), «Гамлет» (2012 р.), «Багато галасу з нічого» (2015 р.) та ін. [130] У 2012 р. театр здійснив першопрочитання п'єси «Гамлет» В. Шекспіра за участю професійних акторів із синдромом Дауна – постановку було представлено на Всесвітньому шекспірівському фестивалі, а також під час гастрольного турне на сценах дванадцяти провідних театрах по всьому півдню Англії. Вибір п'єси зумовлений тим, що сам автор писав її про людину, яка намагається знайти свій голос, своє місце у цьому світі, людину, яка нарешті його знаходить, але, по суті, вже надто пізно.

Театр «Блакитне яблуко» пропонує чітке дослідження викликів, з якими може зіткнутися спільнота людей з інвалідністю, взаємодіючи з п'єсами В. Шекспіра, його мовою та ідеями про людство. Вони також окреслюють виклики, з якими стикаються люди з різними інвалідністю, під час спроб залучити до театру загалом. Спосіб «Блакитного яблука» вирішити проблему розуміння п'єси «Гамлет» В. Шекспіра полягає у адаптації оригінального сценарію, щоб відобразити життєвий досвід акторів з обмеженими можливостями навчання, що передбачало певну модифікацію історії, щоб полегшити її розуміння.

Цікавий підхід, заснований на реалізації бажань акторів використано в процесі адаптування тексту п'єси «Сон літньої ночі» В. Шекспіра (режисер П. Клерк, адаптація тексту В. Джессоп), щоб зробити її доступнішою для учасників. Так, наприклад, Деметрія було зроблено футболістом, роль Гермії було перероблено під образ поп-зірки, а сцену весілля короля та королеви вирішено як VIP-весілля знаменитостей, оскільки всі учасники колективу захоплені новинами з життя зірок [117].

Не менш показовим прикладом є діяльність регіонального інклюзивного театру «Пегас» (Оксфордшир), який відкритий для різних груп людей, включаючи дітей та підлітків із соціально неблагополучних сімей, а також вразливих молодих людей з інвалідністю. Місія театру полягає не лише у

виведенні його учасників на сцену, але й у використанні потенціалу театру для їх реабілітації та соціалізації [118]. Театр також пропонує широкий вибір професійних навчальних програм на основі мистецтва, учасники яких часто залишаються працювати в театрі керівниками груп, акторами та навіть режисерами. Однією з останніх постановок, що репрезентує інклюзивний підхід до театральних практик стала прем'єра вистави «Moving With The Times» за участю трьох митців: В. Піч, яка поєднує комедію, танець та оповідь, щоб дослідити психічне здоров'я чоловіків, кидаючи виклик стереотипам за допомогою гумору та фізичності; Х. Р. Плаза та Nomad Dance Collective, творча колаборація яких поєднує різноманітні культурні танцювальні форми, створюючи візуально захопливі та спонукаючі до роздумів вистави; Р. Пердеро – відома своїм емоційно насиченим оповіданням та складною хореографією, акторка залучає глядачів за допомогою захопливих рухових наративів [150].

У Німеччині інклюзивні театральні практики розвиваються понад чотири десятиліття. Багато інклюзивних театрів співпрацюють з відомими хореографами, режисерами, акторами та музикантами, здобуваючи все більшу популярність у суспільстві. Досить відомим є берлінський театр «Thikwa» (за ініціативи К. Фогт, Г. Нетер, Г. Альтенмюллера та М. Мадебаха), історія якого починається із заснування асоціації «Thikwa e.V.» з метою підтримки спільної художньої роботи між людьми з інвалідністю та митцями без інвалідності. Перша постановка театру «Thikwa» «Краще сидіти стоячи – Каспара Хаузера Резонанс» («Im Stehen sitzt es sich besser – Kaspar Hauser Resonanz») (режисери Р. Тельфер та К. Фогт, прем'єра 15 грудня 1990 р.) стала історичною віхою в інклюзивному театрі і викликала величезний суспільний резонанс, стимулювавши тогочасну дискусію про «художні здібності» людей з так званими психічними вадами [148]. Вистава досліджувала міф про Каспара Хаузера – історичного німецького юнака, який виріс у повній ізоляції темної камери, – використовуючи його як метафору для роздумів про людську ізоляцію, суспільні очікування та межі спілкування. Постановка інтегрувала мотиви художниці-сюрреалістки Мерет Оппенгейм. На момент свого дебюту

співпраця між митцями з інвалідністю та без інвалідності на професійному рівні була революційною. Це викликало масштабну публічну дискусію в німецькомовному театральному середовищі щодо художньої цінності та «здібностей» людей з когнітивними порушеннями, що зрештою проклало шлях для сучасного інклюзивного виконавського мистецтва. Після величезного успіху в Берліні, постановка багато гастролювала містами Німеччини та Швейцарії (театр Гаштайз, Мюнхен; Театрхаус Гесснераллее, Цюрих). Майже всі учасники колективу працювали повний робочий день у традиційних майстернях для людей з обмеженими можливостями. Ця обставина незабаром призвела до того, що проєкт досяг своїх меж як через змістовні фактори, так і через подвійне робоче навантаження (репетиції, виступи та гастролі). У 1994 р. було ініційовано професіоналізацію трупі і за рік, у 1995 р. було засновано Театральну майстерню «Thikwa», яка з того часу працює у співпраці з Nordberliner Werkgemeinschaft (NBW gGmbH), однією з найбільших берлінських майстерень для людей з інвалідністю [244]. У 1995–1997 рр. Театральна майстерня «Thikwa» функціонувала як тимчасова пробна програма за фінансової підтримки Федерального міністерства охорони здоров'я Німеччини. Вона стала першим пілотним проєктом країни, спрямованим на поєднання реабілітації та освіти людей з так званими психічними вадами з формами художнього вираження і відрізнялася від традиційної тогочасної практики, коли художня робота використовувалася як додаткова пропозиція для відпочинку від переважно повторюваних завдань. З 1997 р. Театральна майстерня «Thikwa» працює у творчій колаборації з NBW та Theater Thikwa e.V. Щоб продемонструвати роль мистецьких галузей, у 2010 р. заклад було перейменовано на «Майстерню театру та мистецтва Thikwa» («Thikwa Werkstatt für Theater und Kunst»). На сучасному етапі її членами є 44 особи з інвалідністю. Завдяки комплексному навчанню, яке проводила театральна майстерня, та результатам дослідження особливих естетичних і змістовних можливостей інклюзивної театральної творчості, колектив набув статусу професійного. Вистава «Інша частина лісу» («Ein

anderer Teil des Waldes»») (режисер П. Баєр) отримала запрошення на фестиваль Impulse 1996 р., найважливіший форум незалежного театру в Німеччині [222].

На сучасному етапі в Іспанії з'являється дедалі більше професійних театральних колективів, ядро яких складають актори з інвалідністю. Іспанські інклюзивні театральні практики реалізуються за сприянням високоефективних інституційних платформ та незалежних компаній: національної мережі інклюзивних виконавських мистецтв, що сприяє безперервній освіті та можливостям працевлаштування для різноманітних митців La Expandida; організація, діяльність якої спрямована на координування проєктів з дорослими із інтелектуальним та слуховими вадами Plena Inclusion; школа соціального та громадського театру «Театр для інклюзії» (Мадрид), діяльність якої зосереджена на художніх інструментаріях як рушійній силі трансформації громади; Інклюзивна культурна організація Манкіта, члени якої проводять семінарські заняття та благодійні вистави з метою підвищення обізнаності про вразливі групи; щорічна навчальна програма «Театр без обмежень» (Барселона), що спрямована на забезпечення мотивації та благополуччя людей з інтелектуальною недотатністю.

У 2011 р. за підтримки Фонду Vodafone, Центру професійної реабілітації Nueva Vida та компанії з технологій доступності Aptent в Іспанії було започатковано новаторський та унікальний проєкт, присвячений інтеграції заходів доступності в театральний процес – «Доступний театр» (Teatro Accesible) [230]. Проєкт складається з багатопрофільної команди філологів, техніків доступності, аудіовізуальних продюсерів, перекладачів жестової мови, інженерів та культурних менеджерів. Їхня робота зосереджена переважно на адаптації п'єс шляхом включення субтитрів, аудіоописів та жестової мови; оснащенні культурних центрів FM-системами для слухових апаратів; та створенні інклюзивного досвіду, такого як тактильні екскурсії та бесіди, доступні для людей з вадами зору.

Фестиваль «Інша перспектива»/«Інший погляд» (*Una mirada diferente*), організований Національним драматичним центром Іспанії (*Centro Dramatico National, CDN*), – це щорічний захід, метою якого є покращення обізнаності про розвиток інклюзивних театральних практик та участі творців з інвалідністю у виконавському мистецтві, залучення акторів, режисерів та драматургів з різними формами інвалідності до професійної театральної сцени, а також руйнування бар'єрів у сприйняття інклюзивного мистецтва [159]. Фестиваль пропонує адаптовані та доступні театральні вистави з субтитрами, перекладом жестової мови, аудіоописом та підсиленням звуком. Він також зосереджується на відборі робіт, що стосуються тем інклюзії та різноманітності. Зрештою, фестиваль включає додаткові заходи, такі як круглі столи та семінари, для сприяння діалогу та роздумів про доступність у виконавських мистецтвах. У сфері виконавських мистецтв та інвалідності цей фестиваль особливо характеризується своїм акцентом на необхідності для фахівців у сфері виконавських мистецтв отримати досвід роботи з митцями з інвалідністю. У цьому ключі, на першому фестивалі, режисер А. Ліма провів семінар «Обмеження як творча відправна точка» у співпраці з компанією *El Tinglao*. У рамках другого фестивалю (червень 2014 р.) дослідницький семінар було проведено А. Санзоло, який реалізував художній проєкт, заснований на імпровізації, за участю драматургів, акторів та режисерів з інвалідністю та без неї [159].

Театральне мистецтво сприяє розвитку креативності, техніки та самовираження, серед іншого; враховуючи, що воно може допомогти людям, які ризикують бути соціально виключеними або переживають соціальну ізоляцію, досягти більш справжньої та глибшої інтеграції, розвиваючи соціальні, фізичні та психологічні навички, а також сприяючи самооцінці та самосприйняттю.

Інклюзивні театральні практики активізували соціальну інтеграцію людей з інвалідністю через мистецьку творчість. Розглядаючи людину творцем

власного культурного продукту, вони перетворюють пасивного споживача на активного агента, актора, який створює власну культуру та естетику.

Інклюзивні театральні практики прагнуть інтегрувати людей з інвалідністю та без неї на всіх етапах театального творення. Ці практики поєднують креативність та адаптацію, щоб забезпечити всім людям, незалежно від їхніх фізичних, сенсорних чи когнітивних здібностей, можливість активно брати участь у процесі та насолоджуватися виставами.

Зміна стратегії різноманітності спонукала до нової нагальності посилення залучення людей з інвалідністю в театральній індустрії та додало складності пошуку та вимірюванню автентичності в театральній практиці. Театральні дослідники та критики, що спеціалізуються на питаннях інвалідності, мають довгу історію оцінки автентичності в драматичній літературі та театральній практиці. Театральний критик М. Біллінгтон описав, як автентичність довгий час вважалася «модним словом» в індустрії, і зазначає, що «більшість спроб «автентичності» є «простим символізмом» [129]. Дослідники з питань інвалідності критикували сценічні зображення інвалідності та рішення щодо кастингу, закликаючи до змін, дотримуючись спільної думки, що «більшість того, що ми бачимо на наших сценах... є застарілими, неточними, неавтентичними зображеннями життєвого досвіду людей з інвалідністю» [136]. У театрі часто намагаються здаватися різноманітними, що не завжди відображає справжню відданість та рішучість, які доводять, що інклюзія виходить за рамки символіки. Таким чином, виникає додаткова складність у тлумаченні автентичності та справжніх змін для людей з інвалідністю, зайнятих у цій галузі, що передбачає прагнення до визнання та репрезентації, що суперечить театральним традиціям.

Незважаючи на статистичні докази постійної недостатньої представленості людей з інвалідністю в театрі, можливості професійних виступів для людей з інвалідністю розвиваються поза межами театральних компаній, очолюваних інвалідами, які добре відомі як експерти з доступної естетики. У Великобританії актори з різними вадами здоров'я були залучені до

акторського складу в останні сезони до Національного театру, Королівської шекспірівської компанії (RSC) та регіональних театрів по всій Англії. Так, наприклад, у 2022 р. на роль Річарда III керівництво Королівського шекспірівського театру запросило актора з інвалідністю А. Г'юза, що засвідчило «серйозне ставлення до представництва людей з інвалідністю» [232] та зміну підходів до сценічних ролей. Зі зміною стратегії та практики змінюється і особистий досвід інвалідності та театру серед професіоналів галузі. Зміна стратегії різноманітності ACE провокує справжню переоцінку практики кастингу, репетицій та виступів; але належну увагу також необхідно приділяти психологічним зрушенням у розумінні інвалідності та театру, які відбуваються в колективі. Подолання недосвідченості інвалідності в театрі є спільним та особистим зусиллям. Взаємна етика адаптації вимагає емпатії, впевненості, чутливості та стійкості, рівномірного розподілу відповідальності за зміни між спільнотами та секторами людей з інвалідністю та без неї. Люди з інвалідністю, які займаються театром, постійно адаптуються, щоб враховувати нерозуміння з боку інших. Таким чином, підтримка благополуччя людей з інвалідністю в театральній практиці вимагає від людей з різних секторів переосмислити свою позицію у внутрішньо особистісному та міжособистісному процесі взаємодії з людьми з інвалідністю [255, р. 257]. Першочерговою є необхідність відмовитися від «спадщини» дистанції від інвалідності та вирішити розділити відповідальність за зміни [119, р. 155]. Ця збалансована та проактивна реакція на недосвідченість інвалідності необхідна, якщо б добробут, комфорт, безпека, задоволення та внесок людей з інвалідністю були справді цінні в будь-якому творчому середовищі.

На сучасному етапі не існує єдиної моделі інклюзивних театральних практик, а радше кілька способів інтеграції різноманітності у виконавське мистецтво. Можна запропонувати таку типологію:

- театр за участю акторів з інвалідністю: постановки, в акторському складі яких беруть участь люди з інтелектуальними, сенсорними або фізичними вадами;

- доступний театр: вистави, відкриті для широкої публіки з вбудованими функціями доступності, наприклад, функція аудіодискрипції;

- громадський театр: проєкти, в яких беруть участь сусіди, групи чи асоціації, які не є професійними акторами, але мають історію, яку хочуть розповісти;

- театр для певної аудиторії: вистави, розроблені для людей з аутизмом, деменцією або сенсорними труднощами, засобами адаптування структури для полегшення враження.

Кожна з цих форм збагачує культурну сцену та пропонує новий погляд на те, що означає творити та жити.

Висновки до другого розділу

На сучасному етапі відбувається фундаментальна трансформація соціальної ролі та культурної місії театральних закладів: від традиційних «храмів культури» до відкритих, діалогічних та соціально відповідальних «соціокультурних центрів». Ключовими векторами цієї трансформації є перформативність, соціальна інклюзія, мультидисциплінарність, політична рефлексія та інституційна гнучкість. Інклюзія є інструментом переосмислення місії театру, оскільки передбачає не лише забезпечення фізичного доступу, але й якісну зміну досвіду відвідувача, гарантуючи кожному відчуття психологічної безпеки, емоційного резонансу та культурної приналежності.

Інклюзивні театральні практики належать до змішаного типу реляційно-розподільчої інклюзії (за Н. Фресером), оскільки забезпечують рівний доступ до можливостей безперешкодного споживання (у якості глядача) та створення (у якості режисера-постановника, актора та ін.) театального продукту. Такі практики передбачають людиноцентричну орієнтованість, повагу до ключових прав, зокрема індивідуалізованих втручань, самовизначення, розширення можливостей та усвідомленого вибору. Упровадження

інклюзивних театральних практик репрезентує стратегічні пріоритети закладів культури на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору.

Серед основних характеристик інклюзивного театру такі: активна та реальна участь людей з інвалідністю як повноцінних учасників творчого процесу (не лише на сцені, а й у режисурі, драматургії, постановці та дизайні); усунення бар'єрів (інфраструктурних, комунікативних, сенсорних); тематична різноманітність; спільні партисипативні процеси; відкритість та доступність. Інклюзивний театр виконує важливу соціальну місію, яка полягає у сприянні подоланню стереотипів щодо людей з особливими потребами, є дієвим інструментом стимулювання соціальних змін та зміцнення згуртованості суспільства шляхом сприяння критичному осмисленню та культурному активізму.

Необхідно розмежовувати поняття «інклюзивний театр» та «інклюзивний театральний продукт». Інклюзивний театр можна визначити як театральну модальність, у межах якої люди з інвалідністю (фізичною, сенсорною або інтелектуальною) та без неї працюють спільно як творці сценічного твору, перетворюючи різноманітність на ключовий художній ресурс. Інклюзивний театральний продукт можна витлумачити як різновид вистави, створеної з урахуванням специфіки сприйняття людей з конкретними формами інвалідності, де розроблено адаптації для максимального включення всіх реципієнтів.

До ключових напрямів модернізації діяльності театральних закладів у контексті забезпечення доступності та інклюзії відносяться такі: інфраструктура (усунення архітектурних бар'єрів, обладнання пандусами, ліфтами, тактильним покриттям); комунікація (використання субтитрів, перекладу жестовою мовою, доступних цифрових форматів); урізноманітнення контенту (створення вистав, що відображають різноманітність та інклюзивність); людський капітал (навчання фахівців з питань доступності, заохочення участі людей з інвалідністю у творчих та

управлінських ролях); співпраця та партнерство (спільна діяльність урядів, неурядових організацій, культурних установ та людей з інвалідністю).

Інклюзивні театральні практики, започатковані у США та Великобританії, набули розвитку в західній культурі у 60–80-ті рр. XX ст. на хвилі боротьби за права людини. Доволі умовно можна провести періодизацію їхнього розвитку: 1960–1970-ті рр. – період спеціалізації інклюзивних театральних практик та появи закладів, призначених переважно для людей із сенсорною інвалідністю (Національний театр глухих, США, 1967 р.; «Театр сліпих», США, 1979 р.); 1980–1990-ті рр. – поява змішаних театральних колективів, відкритих для учасників з інвалідністю фізичного, сенсорного чи ментального характеру, інтегрування акторів з інвалідністю в колективи традиційного театру (берлінський театр «Thikwa», 1990 р.); 2000-ні рр. – донині – масова поява інтегрованих труп, у яких актори й режисери з інвалідністю є рівноправними учасниками, трансформація сприйняття інвалідності, що розглядається не як вада, а як ресурс розвитку і творчості (Blue Apple Theatre, Великобританія, 2005 р.; «Apothetae», США, 2012 р.).

Ґрунтуючись на аналізі зарубіжного досвіду запропоновано типологізацію інклюзивних театральних практик: інклюзивний театр – колективи за участю людей з ментальними, сенсорними або фізичними розладами; доступний театр – вистави, відкриті для широкої публіки з вбудованими функціями доступності (аудіодискрипція, жестова мова, сурдопереклад та ін.); громадський театр – проєкти за участю непрофесійних акторів, які прагнуть артикулювати власний досвід засобами сцени; театр для певної аудиторії – вистави, розроблені з урахуванням специфіки сприйняття людей з аутизмом, деменцією або сенсорними порушеннями. Кожна з форм збагачує культурний ландшафт та пропонує інноваційну перспективу осмислення театральної творчості й співіснування.

Ключовою тенденцією сучасного етапу розвитку інклюзивних театральних практик є професіоналізація: митці з функціональним різноманіттям забезпечуються рівноцінними технічними та навчальними

інструментами, а також можливістю працевлаштування у творчій сфері. Можна констатувати парадигмальний зсув від розуміння участі людей з інвалідністю в мистецтві як форми реабілітації до визнання їх як повноцінних суб'єктів творчого процесу та протагоністів культурної сцени. Інклюзивні театральні практики активізують соціальну інтеграцію людей з інвалідністю, перетворюючи пасивного споживача культурного продукту на активного агента, який створює власну культуру та естетику.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ПІДХОДІВ ДОСТУПНОСТІ ТА БЕЗБАР'ЄРНОСТІ

3.1. Становлення концепції доступного театру в Україні: особливості переходу від патерналістського до інклюзивного підходу

Культурні вираження існували протягом усієї історії людства та дозволяють людям не лише створювати власну ідентичність, але й інтегруватися та ідентифікувати себе в суспільстві. Отже, культура має бути доступною для всіх людей, що вже закріплено у статті 27 Загальної декларації прав людини (1948 р.) та підкріплено у статті 30 Міжнародної конвенції про права інвалідів [146], прийнятої у грудні 2006 р., згідно з якою держави-учасниці зобов'язуються забезпечити доступність культурних матеріалів (телебачення, кіно, театру тощо) та культурних заходів, а також місць проведення вистав та культурних послуг (театрів, музеїв, кінотеатрів, бібліотек тощо).

У вересні 2008 р. Україна офіційно підписала Конвенцію, а в грудні 2009 р. Верховною Радою України ці міжнародні угоди було ратифіковано [40]. Конвенція містить 50 статей, які на основі повної рівності сприяють, захищають та гарантують усі права, основні свободи та гідність людей з інвалідністю.

Коли йдеться про доступність культурних закладів, особливе значення мають стаття 9 та стаття 30. Стаття 9 стосується доступності, а стаття 30 – участі в культурному житті, відпочинку, дозвіллі та спорті [146]. Перший пункт статті 9 Конвенції ООН про права інвалідів стосується сфери застосування конвенції щодо доступності. Для того, щоб дати людям з інвалідністю можливість жити самостійно та повноцінно брати участь у всіх аспектах життя, держави-учасниці вживають належних заходів для

забезпечення доступу осіб з інвалідністю на рівних основах з іншими до фізичного середовища, транспорту, інформації та зв'язку, включаючи інформаційно-комунікаційні технології та системи, та до інших об'єктів та послуг, які відкриті для, або надаються громадськості як у міських, так і в сільських районах. Ці заходи, які включають виявлення та боротьбу з перешкодами та бар'єрами для доступності, застосовуються, серед іншого, до:

- а) будівель, доріг, транспорту та інших об'єктів у будівлях та поза ними, включаючи школи, житлові приміщення, медичні заклади та робочі місця;
- б) інформаційних, комунікаційних та інших послуг, включаючи електронні послуги та служби екстреної допомоги [146].

Пункт 2 статті 9 визначає заходи щодо підвищення доступності, які країни зобов'язуються дотримуватися після підписання Конвенції.

У галузі культури та театру права людей з інвалідністю чітко регламентує Стаття 30 Конвенції ООН. Вона гарантує право брати участь у культурному житті нарівні з іншими. Зокрема, документ, розроблений на основі патерналістського підходу, зобов'язує державу забезпечити такі умови для відвідування театрів та культурних заходів:

- 1) доступність театральних постановок: люди мають право отримувати доступ до театральних вистав та інших культурних заходів у доступних форматах (це включає адаптацію через тифлокоментування/аудіоопис для незрячих, жестову мову або субтитрування для глухих);
- 2) фізичний доступ до будівель: театри, кінотеатри, музеї та бібліотеки мають мати безбар'єрне середовище (пандуси, підйомники, спеціально обладнані місця в залі та вбиральні);
- 3) розвиток творчого потенціалу: Конвенція захищає право людей з інвалідністю не лише бути глядачами, а й розвивати та використовувати свій творчий і художній потенціал (наприклад, виступати на сцені як професійні чи аматорські актори);

4) визнання культурної самобутності: документ гарантує право на підтримку специфічної культурної та мовної самобутності, включаючи жестові мови та культуру глухих;

5) доступ до творів культури: право на отримання літературних і драматичних творів у доступних форматах (шрифтом Брайля, в аудіоформаті тощо) [146].

У рамках патерналістського підходу людина з інвалідністю розглядається як об'єкт благодійної діяльності або як пацієнт. Концепція патерналізму, хоча й не сам термін, регулярно використовується з часів Арістотеля, який у своїй праці «Політика», написаній у IV ст. до н. е. стверджував, що певний ступінь патерналізму виправданий у суспільстві, в якому певні представники еліти явно більш обізнані та мудріші за інших. Однак класичний коментар до патерналізму з'явився у XIX ст. в есе Дж. С. Мілля «Про свободу» [202]. Після публікації цього есе в 1859 р. Дж. С. Мілля почали вважати головним виразником антипатерналізму, особливо щодо надмірного втручання уряду. У своїй праці «Про свободу» Мілля представляє те, що стало стандартним цитатою для антипатерналістів: «[Єдина] мета, заради якої людство має право, індивідуально чи колективно, втручатися у свободу дій будь-кого зі свого числа, – це самозахист. Єдина мета, заради якої влада може бути законно здійснена над будь-яким членом цивілізованої спільноти проти його волі, – це запобігання шкоді іншим. Його власне благо, фізичне чи моральне, не є достатнім гарантією... Над собою, над своїм тілом і розумом індивід є суверенним» [202]. З моменту публікації книги «Про свободу» точаться значні дебати щодо природи патерналізму та його виправдання. Занепокоєння проблемою патерналізму серед сучасних філософів було особливо помітним у 1960-х роках, значною мірою через широку увагу, яка тоді приділялася питанням громадянських прав і свобод. Дебати в ті тривожні роки щодо прав, наприклад, психічно хворих, ув'язнених та дітей, породили значну філософську суперечку щодо меж втручання уряду та прав громадян, що перебувають під опікою держави.

Не випадково те, що широко вважається основоположним сучасним есе у філософській літературі про патерналізм, з'явилося в розпал національної суперечки щодо громадянських свобод. У своєму есе 1968 р. Дж. Дворкін, філософ-мораліст, визначив патерналізм як «втручання у свободу дій людини, виправдане причинами, що стосуються виключно добробуту, блага, щастя, потреб, інтересів чи цінностей особи, яку примушують» [156, р. 107]. Таким чином, визначення патерналізму Дж. Дворкіна обмежується переважно втручанням у дії окремих осіб, які, використовуючи термінологію Дж. Мілля, є егоцентричними. Філософські дискусії щодо патерналізму з моменту початкового формулювання Дж. Дворкіна розширили це визначення, включивши до нього втручання в доступ окремих осіб до інформації, емоційний стан тощо, на додаток до самих дій. У своєму відомому есе про виправдання патерналізму філософ Р. Картер визначає патерналістський акт ширше як «такий, у якому захист або сприяння добробуту суб'єкта є основною причиною спроби або успішного примусового втручання в дії або стан цієї особи» [140, р. 134].

Оскільки патерналізм загалом передбачає дії, що перешкоджають свободі вибору чи дій індивідів, він також торкається питань, пов'язаних з правом людини на досягнення самостійно обраних цілей та на невтручання. Однак концепція патерналізму включає низку питань, які зазвичай не розглядаються в обговореннях самовизначення. Патерналізм передбачає, що свобода вибору та/або дій індивіда має бути обмежена для його власного блага. Принцип самовизначення, або, точніше, заперечення права на самовизначення, не обов'язково виправдовується посиланням на те, що є добре для індивіда, в діяльність якого має відбутися втручання.

Дискусії щодо виправдання патерналізму зрештою зводяться до дебатів про конфлікти між різними правами та обов'язками. Патерналізм, по суті, зумовлює конфлікт між правом людини з інвалідністю на безперешкодний доступ до культури (культурних цінностей, практик, послуг, культурного продукту) за її власним вибором та реальними можливостями його отримання,

що передусім залежить від закладів культури, які мають забезпечити відповідні умови. Тривалий час суто патерналістський підхід державних закладів, закріплений ще за радянських часів, позбавляв людину з інвалідністю можливості самовизначення щодо споживання та участі в культурних практиках країни. Натомість характерною є фундаментальна трансформація парадигми – процес надання доступу до культурного продукту/послуги/практики є реалізацією гарантованого права людини.

Серед основних аспектів інклюзивного підходу, що реалізуються державними закладами культури і мистецтв України науковці називають: «доступність інформації про культурні практики, універсальну просторову доступність, стратегію соціально-освітньої професійної підтримки, створення просторів для співіснування в різноманітності; розробку інноваційних спільних мережевих проєктів» [61, с. 154].

У цьому контексті важливим вбачається розмежування понять «доступний театр» та «інклюзивний театр» – два терміни, які не є синонімами. Наслідуючи таких закордонних авторів, як П. Ромеро-Фреско [228], М. Фонт-Біз'є [169] та Ді Джованні [154], під доступним театром розуміється подальша адаптація твору, який було задумано та створено без урахування потреб людей з інвалідністю. Натомість, в інклюзивному театрі впровадження необхідних заходів для задоволення потреб цих груп починається з моменту задуму твору.

Починаючи саме з аналізу соціальної моделі інвалідності, Е. Коллінз та ін. обговорюють інклюзію людей з інвалідністю в театрі та розважальній культурі, посилаючись на поняття соціальної інклюзії та стверджуючи, що останньої можна досягти лише шляхом розгляду усунення бар'єрів як апріорної умови, а не мети [144, р. 6]. Тому для Е. Коллінза та ін. усунення бар'єрів є основною вимогою для інклюзії, а не метою. Цілком погоджуючись з дослідниками, варто наголосити, що якщо доступність має свою велику цінність і зазвичай є необхідністю, особливо коли йдеться про вже існуючі структури, тексти, місця, то інклюзія – як поняття та практика – впливає з нейтральної, егалітарної позиції, де бар'єри не є початковою проблемою,

оскільки ідея інклюзії полягає в тому, що кожен має право на участь та задоволення. Таким чином, відходячи від нейтральної, егалітарної позиції, інклюзія може прагнути лише до позитивного, конструктивного шляху та результату, хоча, можливо, не універсального.

Е. Ді Джованні наголошує на тому, що перехід від традиційних уявлень про доступність до уявлень про інклюзію несе із собою зміну перспективи: якщо доступність зазвичай передбачає перехід від негативного стану до нейтралізованого, то інклюзія базується на початково нейтральній позиції з метою перетворення її на позитивну: «у математичних термінах можна сказати, що доступність рухається від мінусового до нульового значення, тоді як інклюзія рухається від нульового положення до плюсового значення» [154].

Варто зазначити, що у рамках проєкту «Культура без бар'єрів» (2024 р.) було розроблено низку методичних рекомендацій, спрямованих на створення доступних культурних продуктів та послуг, а також напрацювання нових стандартів доступності у галузі культури [109, с. 164]. Відповідно до галузевої специфіки у випадку театральних закладів передусім інклюзивна культура спрямована на залучення до театральної культури усіх категорій громадян, без будь-яких обмежень. Одним із найбільш розроблених напрямів інтегрування культурної інклюзії в українських театрах наразі є надання доступу до фізичного простору закладу та створення умов для отримання безбар'єрного доступу до вистав, перформансів та інших форматів театральних практик.

Важливість забезпечення доступності театру як закладу культури для всіх категорій громадян виходить за межі концепції доступності та в широкому розумінні є важливою та невід'ємною частиною власне самої театральної діяльності – культурної практики, яка повністю зосереджена на соціумі.

Протягом історичного розвитку театр апріорі є інклюзивним середовищем, охоплюючи зокрема різноманітні маргіналізовані групи. На думку К. Конрой, доступний театр передбачає позиціонування глядацької аудиторії як надзвичайно різноманітної групи людей та надання широких можливостей для використання комунікаційного апарату театру потенційно

різними способами» [145, р. 49]. Таким чином, театральні заклади мають одними з перших залучати людей з фізичними або інтелектуальними вадами, сприяти нормалізації та популяризації досвіду роботи людей з інвалідністю забезпечуючи в тому числі і сприяння соціальній згуртованості громадян.

Водночас на рівні театральних закладів реалізуються лише окремі зі згаданих аспектів – основний акцент наразі зроблено на створення безбар'єрного фізичного простору театрів та адаптації театрального продукту для людей з особливими потребами, що реалізуються в межах ряду інклюзивних інституційних ініціатив.

У 2021 р. Кабінетом міністрів України було ухвалено Розпорядження «Про схвалення Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [78], що «розроблена відповідно до принципів та інструментів методології управління, орієнтованого на результат, спрямована на сталий, інклюзивний розвиток і забезпечення доступності та людиноцентричності у всіх сферах життєдіяльності суспільства, розв'язання наявних проблем та задоволення потреб різних суспільних груп шляхом виконання визначених завдань та досягнення поставлених цілей» [78]. У документі, визнаючи найвищою соціально цінністю людину, «її життя і здоров'я, честь і гідність, недоторканість і безпеку» [78], акцентується увага на наявності ряду бар'єрів щодо отримання «доступу до публічних послуг та повноцінної участі у культурному, політичному та суспільному житті» [78]. Серед іншого, реалізація Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року спрямована на надання рівних можливостей «для культурного, мистецького та/або креативного вираження, провадження культурної та творчої діяльності, доступу до культурних послуг, культурних цінностей, об'єктів культурної спадщини та інформації про них» [78].

Одним із заходів, ініційованим Міністерством культури і стратегічних комунікацій в колаборації з Міністерством розвитку громад та територій України та Радником – уповноваженим Президента України з питань

безбар'єрності, став Національний тиждень безбар'єрності (започатковано в 2025 р.) [7]. Ця ініціатива «спрямована на привернення уваги суспільства до потреби створення доступного середовища та рівних можливостей для всіх громадян, підвищення обізнаності про рішення та реформи у контексті формування безбар'єрних просторів, сервісів та інформації, а також сприяння розвитку культури поваги та гідності» [69].

У рамках програм «Столична культура: 2022–2024 роки» та «Столична культура: 2025–2027 роки» в театральні-видовищних закладах Києва було проведено освітні тренінги з безбар'єрності для працівників закладів сфери культури; активно проводяться курси з навчання жестової мови для працівників театру, зустрічі-консультації з представниками Національної асамблеї людей з інвалідністю України, спрямовані на «визначення стану доступності об'єкту громадського призначення та прилеглої території для осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення» [28] та ін.

Щодо розвитку аудиторії для виконавських мистецтв, однією з перспективних стратегій розвитку є адаптивність театральних просторів та впровадження технічних та людських ресурсів, а також створення постановок з урахуванням потреб людей з інвалідністю та без неї, які можуть ділитися досвідом, створюючи гнучке та універсально інклюзивне середовище.

Варто зазначити, що станом на середину 2020-х рр. в Україні інклюзивний підхід до театральних практик здебільшого реалізується на рівні інфраструктурних рішень. Протягом 2025 р. в київських театрах було «встановлено пандуси, поручні, тактильні елементи, підйомники, адаптовано санітарно-гігієнічні приміщення та здійснено інші заходи з урахуванням вимог доступності» [20]. Так, наприклад, у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету було встановлено пандус, в приміщенні Київського національного академічного Молодого театру проводилися роботи зі встановлення ліфта, пандусу, зміни кута нахилу на головному вході, встановлення спеціальної тактильної плитки, а також табличок шрифтом Брайля з дублюванням інформації (біля головного входу, кас театру та на вході

на мікросцену) [20]. Адаптація основних зон театру до принципів фізичної безбар'єрності відбувається у приміщенні театру Актор [107], Київського муніципального академічного театру ляльок на лівому березі Дніпра (встановлено підйимально-транспортувальне обладнання, індукційну петлю, виготовлено комунікаційні картки PECS, активно проводиться робота з адаптування вистав жестовою мовою, модифіковано вебсайт театру для людей із порушеннями зору та ін.) [3], Театрі на Печерську [4] та ін.

Одним із перших в Україні реконструкцію з дотриманням вимог архітектурної безбар'єрності було здійснено у Київському академічному драматичному театрі на Подолі імені Віталія Малахова – серед іншого заклад було обладнано ліфтами, підйомниками, універсальними кабінетами, на схемі глядацької зали міжнародним знаком доступності позначено спеціально адаптовані місця для глядачів на кріслах колісних [97].

Загалом, серед українських театрів, мережа яких станом на 31 грудня 2025 р. складає 109 театрів [27] безпечні та комфортні фізичні простори, що враховують потреби людини з інвалідністю створено у 82% закладів.

Натомість процес адаптації театрального продукту до потреб людини з інвалідністю перебуває на початковому етапі і здебільшого реалізується у рамках відповідних заходів (наприклад, Національного тижня безбар'єрності та ін.). Відомо тринадцять знакових систем, що беруть участь у театральній виставі: слова, тон, пантоміма, жести, рух, макіяж, зачіска, костюми, реквізит, сценографія, освітлення, музика та звукові ефекти [191, р. 170–171]. Деякі з них можна сприймати через візуальний канал, а інші – через слуховий. Отже, необхідні різні інструменти, щоб зробити їх доступними для глядачів з сенсорними порушеннями. Для цього існують переважно три модальності, з якими працює аудіовізуальний переклад: AD, SPS та ILS.

Аудіовізуальна технологія стала основним засобом, за допомогою якого люди з вадами зору отримують доступ до театру, кіно, телебачення та інших видів мистецтва. Вона складається зі стислого коментаря, вплетеного навколо звукової доріжки аудіовізуального продукту, з використанням пауз для

пояснення дії сцени, опису місць, персонажів, їхніх костюмів, мови тіла та міміки, тим самим покращуючи розуміння аудіовізуального тексту глядачем з вадами зору [211, р. 721]. AD (активна доступність медіа) – це режим доступності медіа, метою якого є перетворення візуальних елементів на слова для сліпої та слабозорої аудиторії. У контексті аудіовізуальної передачі даних (AVT) AD передбачає інтерсеміотичний переклад, оскільки зображення мають бути переведені в лінгвістичний код. У зв'язку з цим деякі автори визначили AD як «візуальне, зроблене вербальним» [241, р. 191], «картинки, намальовані словами» [224] або «протез, який певним чином замінює зір» [207, р. 227]. У цьому контексті лінгвістичний спосіб посередництва, включений до Загальноєвропейської реферативної системи [149], відіграє ключову роль, оскільки аудіодискриптор є посередником між виставою та аудиторією, звертаючи особливу увагу на жести персонажів, їх слуховий, письмовий та семіотичний зміст, а також на мову або час, дискурс та структурні параметри.

AD складається з оповіді, вставленої в інформаційні прогалини, яка пояснює візуальне повідомлення у звуковій формі. У загальному плані аудіодискрипція має описувати сюжет, місця дії, візуальні елементи (сценографія, освітлення, костюми тощо), а також коли, де, хто, що і як у кожній сцені. Крім того, вони мають забезпечити читання програми. Це оповідання має бути чітким, або наживо, через монофонічну гарнітуру, яка також дозволяє глядачам чути навколишній звук, або через попередньо записані треки, що відтворюються під час вистави. Це вимагає спеціального технічного обладнання, такого як звукоізована кабіна, яка дозволяє аудіоописувачу бачити та чути, що відбувається в залі (або через монітори), а також від радіочастотних передавачів до систем, таких як Whatscine, які дозволяють користувачам отримувати доступ до аудіоопису з власних пристроїв [229, р. 72–74].

Зі свого боку, SPS враховує діалоги, ідентифікує персонажів та робить чіткою контекстуальну інформацію, звуки та музику [229, р. 43]. Дослідники зазначають, що, крім того, в театрі необхідно субтитрувати «промови в залах

до та після вистави, а також інші інформативні елементи, що доходять до публіки через аудіо» [229, р. 43].

Музика та паузи є елементами, що мають велике значення у виконавських мистецтвах, тому їх слід субтитрувати або, де це доречно, екран слід залишати порожнім, щоб позначити паузи та драматичні патерни. Існує два альтернативи проєктування прихованих субтитрів: відкриті субтитри, які видно всій аудиторії та потребують чорних або світлодіодних екранів для відображення, або приховані субтитри, які видно лише тим користувачам, яким вони потрібні, завдяки таким технологіям, як UC3MTitling, окуляри для субтитрів та системи, такі як повторне озвучування, для проєктування живих субтитрів або FM-обладнання [229, р. 56].

Для деяких людей з вадами слуху може бути необхідним ILS, який полягає в перекладі з розмовної мови на мову жестів і навпаки. Для забезпечення доступності перекладача слід розмістити в добре освітленому місці, де його буде чітко видно, або переклад має транслюватися на невеликих екранах, а перекладачі мають бути доступні по черзі кожні 20 або 30 хвилин [229, р. 56].

Однак необхідно наголосити на необхідності зробити доступним не лише зміст вистави, але й весь досвід відвідування театру (Дод. А).

В Україні з 2017 р. за ініціативи Національної спілки театральних діячів на постійній основі проводяться курси аудіодискрипції [63], проте процес адаптації вистав державних театрів до потреб людей з вадами зору станом на середину 2020-х рр. перебуває на початковому етапі. Одними з перших доступний культурний продукт стали пропонувати київські театри – Київський національний академічний театр оперети, Київський академічний драматичний театр на Подолі, Київський академічний театр юного глядача на Липках, Київський академічний театр на Печерську та ін. У рамках ініціатив комплексної міської цільової програми «Столична культура: 2025–2027 роки» [29] в столичних закладах культури з метою створення інформаційної

безбар'єрності, поруч із аудіодискрипцією запроваджено переклад жестовою мовою [101].

Так, наприклад, в Київському академічному драматичному театрі на Подолі імені Віталія Малахова розроблено унікальну систему адаптації вистав для глухих і слабочуючих, що включає спеціальні портативні планшети (на них виводяться субтитри до вистави) та комутаційне обладнання [97]. Окрім того, у театрі, після тестування різноманітних методів аудіодискрипції, обрано оптимальний метод тифлокоментування, що надало можливість адаптувати для слабозорих і незрячих глядачів ряд вистав поточного репертуару театру: «Вільні стосунки» Д. Фо та Ф. Раме, «Сніг у квітні» за Т. Вільямсом, «Шановані безумці» Ж. Жироду та ін. [37] Інформацію про реалізовані кроки до створення безбар'єрного простору широко представлено на вебсайті та в соціальних мережах театру, що відповідає базовим нормам цифрової інклюзії закладів культури. При цьому варто зазначити, що вистава з аудіодескрипцією та вистава з додатковою опцією титрування представлена в репертуарі театру лише раз на місяць і розрахована на десять глядачів [74].

Значну роботу зі створення доступного театру зроблено в Театрі на Печерську: регулярною практикою, що реалізується за підтримки Київської організації УТОГ, є показ вистав із перекладом жестовою мовою раз на місяць, а також покази вистав із тифлокоментуванням для людей із порушеннями зору (в колаборації з Л. Покотило та агенцією звукозапису Shovom). У репертуарі театру вистави «Salida Cruzada - 8 кроків танго», «Наталка Полтавка.Дос», «Розпусник», «Світ у горіховій шкарлупі», «Твій хтось», «Камінний господар», «Ліниві та ніжні», «Піноккіо», «Мистецтво домовлятися», «Покоління пепсі», «Пеппі» та ін. з перекладом жестовою мовою та аудіотранскрипцією [4]. Аудіодискрипцію (тифлокоментування) наживо [98] та тактильне ознайомлення з декораціями, костюмами і реквізитом для людей з вадами зору запроваджено в Київському національному академічному театрі оперети для знакових вистав репертуару («За двома зайцями», «Сімейка Адамсів», «Sugar, або В джазі тільки дівчата», «Доріан Грей» та «Тигролови») [28]. Функція

аудіодискрипції доступна у Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької [47, с. 187]. З 2024 р. у Київському національному академічному театрі оперети вперше в Україні репрезентовано послугу адаптації вистав для глядачів з порушенням зору та слуху за допомогою мобільних застосунків Subcatch та Earcatch [68].

До другого Національного тижня безбар'єрності в приміщенні Молодого театру було здійснено показ вистави «Жити, не очікуючи смерті» з перекладом жестовою мовою. Команда театрального закладу вважає забезпечення доступності – одним із пріоритетних кроків в напрямі створення відкритого простору, в якому «кожна людина має рівний доступ до мистецтва незалежно від способу сприйняття інформації» [100].

Львівський театр для дітей та юнацтва впроваджує заходи щодо створення доступного культурного продукту ще з 2018 р. З сезону 2018–2019 рр. всі вистави репертуару було адаптовано для людей із порушеннями зору. Одним із перших в Україні колектив театру здійснив постановку вистави «О восьмій вечора на Ковчезі», текст для аудіодискрипції до якої було прописано у сценарії. Варто зазначити, що ця ініціатива відбулася в межах проєкту «Інклюзивний театр», що реалізується у рамках спільної програми ПРООН, ВООЗ та МОП «Сприяння інтеграційній політиці та послугам для людей з інвалідністю в Україні» [70]. Перший академічний український театр для дітей та юнацтва розробив та впровадив комплексну інклюзивну стратегію доступного театру, ключовими елементами якої є фізична безбар'єрність, тактильна та візуальна навігація, аудіодискрипція та ментальна і соціальна адаптація, що стала унікальним кейс-стаді для решти театральних закладів України.

Львівський національний академічний театр опери і балету імені С. Крушельницької з метою якісного впровадження ініціатив, спрямованих на забезпечення безбар'єрного доступу для людей з інвалідністю, зокрема надання інформаційних матеріалів шрифтом Брайля, аудіогідів та аудіосупроводу вистав, перекладу жестовою мовою та ін., підписано

Меморандум про співпрацю з Національною Асамблеєю людей з інвалідністю України [2]. Варто зазначити, що окрім стандартних елементів безбар'єрного фізичного простору (пандуси, звукові сигнали при вході, облаштовані вбиральні та ін.), у Львівській опері над сценою встановлено електронну текстову стрічку, на якій транслюється лібрето вистави.

У Львівському театрі Лесі Українки процес впровадження вистав з аудіодискрипцією було розпочато в 2025 р. (вистава-документ «Плейлист подорожнього», «Жага», «Клуб зневіра»).

У багатьох театральних закладах України процес адаптації репертуару реалізується в межах конкурсної програми «Культура без бар'єрів» та грантової підтримки Українського культурного фонду – у рамках проєкту «Запровадження послуги аудіозапису для осіб з порушеннями зору» тифлокоментування створюється для вистав Вінницького академічного музично-драматичного театру імені Садовського (з 2023 р.) [13], Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру, Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру ім. Михайла Старицького, а у 2024 р. було розпочато адаптацію вистав з репертуару Сумського національного театру ім. М. Щепкіна (вистава «Легені», режисер-постановник В. Писарев) [103].

Варто зазначити, що європейський досвід застосування цифрових інструментів для автоматизованого аудіоопису (AD) радикально змінив управління сучасними театрами. Використання штучного інтелекту (ШІ), мультимодальних мовних моделей (LLM) та технологій синхронізації в реальному часі дозволяє швидко, точно та економічно ефективно створювати описи. Основними цифровими інструментами та технологіями, що застосовуються в робочому процесі інклюзивних театральних закладів є:

1. Платформи Live-Sync: Основна проблема театру порівняно з кіно полягає в тому, що ритм акторів змінюється з кожною виставою. Ключовим інструментом вирішення цієї проблеми є STARTIT (від Aptent Soluciones): програмне забезпечення, що спеціалізується на доступності для виконавських

мистецтв. Воно дозволяє вручну або автоматично запускати доріжки аудіоопису та субтитри за допомогою сигналів, пов'язаних із консоллю керування звуком або освітленням.

Не менш популярною є технологія Stage-Sync: система, заснована на алгоритмах глибокого навчання, яка «слухає» живу виставу. Програмне забезпечення порівнює навколишній звук кімнати зі стандартним сценарієм, виявляючи варіації ритму та імпровізації акторів, щоб запускати попередньо записаний аудіоопис точно в мілісекунду.

2. Генерація сценарію за допомогою штучного інтелекту (розпізнавання та написання). Перед тим, як розповісти опис, потрібен сценарій, адаптований до пауз у виставі. Visonic AI та MediaScribe – ключові платформи, призначені для аналізу довгоформатного відеоконтенту. Вони автоматично визначають прогалини паузи між діалогами акторів, щоб спланувати порожні місця, де має розміститися фізичний опис, не перериваючи голоси акторів.

Під час репетицій використовуються мультимодальні моделі зору (GPT-4o, Claude 3.5 Sonnet) для аналізу зображень або статичних записів декорацій, костюмів та мови тіла. Штучний інтелект генерує чернетки дуже детальних та об'єктивних описів за лічені секунди, прискорюючи процес виробництва для людського аудіоопису [225, р. 128].

3. Високоякісні синтетичні голоси (перетворення тексту на мовлення). Автоматизація замінює традиційний студійний запис механізмами клонування голосу та нейронними зчитуваннями. Провідним інструментом для генерації синтетичних голосів з гіперреалістичною інтонацією на сучасному етапі вважається ElevenLabs. Технологія дозволяє налаштувати емоційний діапазон, темп мовлення та дихання таким чином, щоб аудіоопис органічно поєднувався з драматичною атмосферою вистави. Також поширення отримує PlayMeAudio (від Unuware) – технологія виявляє паузи, генерує опис на основі сцени та перетворює його на сучасне озвучування з природними та синхронізованими синтетичними голосами.

4. Розповсюдження та прийом у театрі (користувацькі додатки). Після автоматизації доріжки аудіоопису вона надсилається безпосередньо на пристрій користувача (мобільні додатки, які глядачі завантажують на власні телефони.) бездротовим та непомітним способом: GoAll App / Accessible Theater. Використовуючи внутрішню мережу Wi-Fi театру або системи Bluetooth-маяків, додаток отримує синхронізований аудіопотік аудіоопису. Користувачеві потрібно лише підключити свої особисті навушники, без необхідності замовляти спеціальне обладнання в касі театру [155, р. 45].

Хоча автоматизація є дуже просунутою, сучасні інклюзивні театри впроваджують підхід «людина в циклі». Штучний інтелект виконує важку та повторювану роботу (виявлення пауз, початкові пропозиції сценарію та генерація голосу), тоді як професійний аудіодискриптор редагує остаточний текст, щоб забезпечити збереження поетичного наміру, метафоричної ваги та художньої чутливості постановки.

Одним із важливих напрямів на шляху до створення доступного театру є спроба українських професійних колективів розробляти спеціальні вистави з урахуванням потреб людей з інвалідністю. Так, наприклад, інтерактивна інклюзивна вистава «На хвилі» Полтавського академічного обласного театру ляльок, створена з урахуванням сприйняття дитини з синдромом Дауна; «Зовсім інша» (режисер П. Авраменко) Житомирського обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Кочерги та ін. [32]; у виставі «Тіні мовчання» Одеського театру юного глядача візуальний ряд розроблено спеціально для сприйняття людей з вадами слуху (мова жестів є частиною пластики акторів); вистава «Мауглі» Миколаївського академічного обласного театру ляльок (2019 р.) адаптована для людей з вадами слуху – відмовившись від традиційного акустичного супроводу режисер М. Урицький будує виражальні засобами на поєднанні жестової мови, пластики ляльок та низькочастотного музичного супроводу; вистава «Сліпота» театру «Мізантроп» (режисер І. Мощицький) [49, с. 42] та ін.

Не менш важливим аспектом в умовах сучасного цифрового суспільства є надання безперешкодного доступу до цифрового контенту українських театрів. На думку дослідників, оскільки доступність інформаційно-комунікаційних технологій набула фундаментального значення, дозволяючи громадянам реалізувати власні права на доступ до основних послуг та участі у демократичних процесах, а також сприяючи соціальній інтеграції, актуальною у цьому контексті є розробка спеціалізованих інтернет-ресурсів, вебдодатків та онлайн-контенту, що відповідає специфіці діяльності театральної індустрії [111, с. 98] для забезпечення безперешкодного отримання необхідної інформації про театральні проєкти, заходи, працевлаштування в театральні заклади, а також участі в комунікаційному процесі, опосередкованому соціальними медіа. І. Швець наголошує на тому, що «цифрова інклюзія надає можливість для користувачів отримати доступ до місця проведення культурної події (наприклад, віртуальний тур театром), до самого сценічного твору (вистави, перформансу, концерту та ін.) онлайн або в запису та стати певною мірою співтворцем (зокрема, короткі відео, рілси або сторіс в соціальних мережах і платформах, що викладають глядачі після перегляду сценічного твору певною мірою є самостійним культурним продуктом)» [112, с. 92].

Повна доступність театального досвіду передбачає адаптування кілька елементів. Наприклад, театри мають мати доступні вебсайти, де людина з особливими потребами може перевірити розклад доступних вистав та забронювати найбільш підходящі місця. За даними Державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти, серед українських театрів лише 7% мають вебсайт, адаптований для сприймання людьми з порушеннями зору [27]. Окрім того, каси театрів мають надавати інформацію про доступні вистави та послуги (SPS, AD, ILS тощо), мати програми шрифтом Брайля або надавати брошури, які пояснюють зв'язок між кольоровими кодами субтитрів та символами. Перспективним вбачається пропонування QR-кодів з AD, яка представляє виставу, програму, інструкції щодо використання програм та пристроїв для забезпечення доступності тощо.

Також було б доцільно мати персонал, який би супроводжував людей з інвалідністю до їхніх місць та, за необхідності, розповідав їм, де взяти пристрої, необхідні для доступу до SPS або AD (або чи потрібно їм завантажити їх із програми). У глядацькій залі доцільно було б зарезервувати та чітко позначити місця з найкращим оглядом екрана, сцени, перекладача ILS, ті, що обладнані індукційною петлею, або ті, де немає перешкод для радіочастотного обладнання AD, серед інших заходів. Крім того, різні зони театру мають бути належним чином позначені шрифтом Брайля, або має бути доступний аудіогід, який описує будівлю та забезпечує легку навігацію, містить детальну інформацію про архітектуру театру, скульптуру, картини тощо.

Отже, театральні заклади України демонструють нову тенденцію до включення доступності як у свої програми, так і в дизайн своїх просторів, що зумовлює нові концепції та практики. Адаптація просторів та програм вистав є корисним ресурсом для досягнення широкої концепції інклюзії людей з інвалідністю в театральне мистецтві, а також для розвитку нової аудиторії серед дітей та молоді, оскільки новий досвід у мистецтві сприяє їхньому майбутньому культурному вибору. Водночас незважаючи на позитивні приклади доступності в театральних закладах культури України неможливо не наголосити на ряді викликів, що виникають у цьому процесі, від обмеженої інституційної координації інклюзивних ініціатив та проблем, пов'язаних з підготовкою кадрів, до неможливості надання рівного доступу до технологій та ін.

Найбільше перешкод постає в процесі забезпечення можливостей для участі в процесі створення театального продукту людей з різними потребами та умовами. В першу чергу це пов'язано з обмеженнями та нерівністю, що виникає незважаючи на прийняття необхідних законодавчих норм з боку провладних інституцій у рамках державної політики України, провокуючи подальший розвиток за сценаріями культурного розриву, сегрегації та виключення.

Окрім того, у багатьох театральних колективах не напрацьовано необхідного ефективного інструментарію та чіткого розуміння конкретних потреб людей з особливими потребами – у свою чергу це суттєво обмежує діяльність із розробки та впровадження адаптивних стратегій. Проблема посилюється нестачею необхідного матеріального, технологічного та інфраструктурного забезпечення, що значно посилює розрив між принципами культурної інклюзії та реальною діяльністю театральних закладів (особливо актуальною ця проблема є для регіонів) [188, р. 2955]. Відсутність високого рівня культури інклюзивності в українському суспільстві, а в окремих випадках збереження дискримінаційного та стигматизуючого ставлення до людей з інвалідністю або іншими вразливими станами, що негативно впливає на їхню самооцінку та почуття повноцінної приналежності до соціуму [198, р. 4] також створює значні перепони для створення безбар'єрного середовища.

Варто зазначити, що на зниження ефективності створення інклюзивного середовища в театральних закладах впливає недостатньо розгалужена система міжінституційного координування і відсутність активності з боку громади в культурному процесі в цілому. Незважаючи на те, що державна культурна політика сформовано на основі принципів рівності та безбар'єрності [78], доводиться констатувати певні прогалини в її операційній реалізації, моніторингу та оцінюванні ефективності.

Окрім того, варто звернути увагу на те, що процес впровадження інклюзивних практик в діяльність театральних закладів має базуватися на цінуванні та повазі культурного різноманіття українського суспільства, з метою сприяння надання безперешкодного доступу для всіх громадян, незалежно від раси, етнічної приналежності, статі, релігії чи соціально-економічного статусу [180, р. 49]. Посприяти цьому можуть дії, спрямовані на створення соціокультурного середовища, в якому цінується та підтримується культурне різноманіття, руйнуються бар'єри та посилюється взаємодія між різними культурними групами.

3.2. Інклюзивний театр в Україні як форма мистецької терапії та простір ресоціалізації

Інклюзивний театр – це форма театрального виробництва, яка сприяє участі та доступу людей з інвалідністю до театального мистецтва, починаючи з етапу написання сценарію. Інклюзивний театр передбачає створення творів, що відповідають чинним нормам, театральній системі та з повагою ставляться до людей з інвалідністю. Починаючи з етапу написання сценарію, для цієї аудиторії залучаються невидимі, але відчутні ресурси, а люди з інвалідністю залучені до всього процесу, від написання сценарію до реалізації постановки на сценічному майданчику. Крім того, особлива увага приділяється створенню аудіоопису, доступних субтитрів та інших інструментів доступності завдяки взаємодії між творчою командою та командами з питань доступності.

Інклюзивний театр, основною функцією якого є соціальна (реалізується в процесі інтеграції людини з інвалідністю в театральну практику), в широкому розумінні являє собою такий вид театального процесу, в якому апріорі відсутні обмеження щодо психофізичних особливостей, авторів, постановників, виконавців та глядачів [51, с. 28]. У свою чергу це зумовлює ряд особливостей. На думку науковців, театральна діяльність – «унікальний напрямок сценічної творчості, покликаної органічно та продуктивно залучати дітей з фізичною та ментальною інвалідністю не лише до адекватного суспільного життя, а й до повноцінного культурного процесу, доступного звичайним людям» [36, с. 116].

В Україні інклюзивний театр на сучасному етапі отримав розвиток у формі аматорського та професійного мистецтва. Інклюзивні театри в Україні можна класифікувати за:

- 1) типом організації: професійний театр або аматорський театр;
- 2) віком учасників: інклюзивний дитячий театр або інклюзивний театр для дорослих реципієнтів;
- 3) формою інвалідності: фізична інвалідність (учасники із порушеннями опорно-рухового апарату), сенсорна інвалідність (учасники із вадами зору та

слуху), когнітивна інвалідність, психічна інвалідність, множинна інвалідність [141, р. 17] та змішана форма (колектив театру складають учасники з різними формами інвалідності та учасники без інвалідності);

4) видами терапевтичного ефекту: арттерапія, соціалізація/ресоціалізація, комеморація та ін. (Дод. Б).

Незважаючи на активізацію проблематики інклюзивних театральних практик, в Україні наразі не сформовано єдиного державного реєстру інклюзивних театрів – більшість колективів мають статус громадських ініціатив або незалежних аматорських колективів. На основі аналізу профільних вебсайтів та програм інклюзивних театральних фестивалів можна запропонувати перелік провідних інклюзивних театрів України:

- Народний аматорський театр-студія «Паростки» (засновник та художній керівник В. Любота, м. Київ, 2001 р.);

- інклюзивний театр при Херсонській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Олеся Гончара «Звичайна роль – особливий актор» (режисер, художній керівник І. Корольова);

- дитячий інклюзивний театр Perfeco in Kilaba;

- інклюзивний ляльковий театр на базі КЗ «Херсонська обласна наукова бібліотека ім. Олеся Гончара» Херсонської обласної ради (заснований у 2018 р. на базі центру обслуговування користувачів з особливими потребами та громадської організації «Аутизм. Особливий Всесвіт», керівник Л. Громакова; діяв до 2022 р.; репертуар: «Маленькі принци нашої планети» за мотивами твору А.-С. Екзюпері «Маленький принц», «Лісова пісня на новий лад», «Чіполіно на новий лад» (до початку повномасштабного вторгнення російських військ; в реєвакуації в Івано-Франківську – вистава «Котигорошко»);

- інклюзивна театральна студія «Світло в тобі» (художній керівник Т. Михайлова, 2018-2022 рр., м. Херсон, на базі Херсонської обласної громадської організації підтримки дітей з синдромом Дауна та їх сімей

«Сонячні діти Херсонщини» [35]: «Пригоди Незнайки та його друзів», проєкт «Перформанс-зустрічі «Світло в тобі»;

- інклюзивна театральна студія підліткового хабу «Халабуда» (керівник Н. Шевченко, м. Харків) для підлітків з різною формою інвалідності (синдром Дауна, розлади аутистичного спектру, дитячий церебральний параліч) (з 2020 р.): «Кольорове кошеня»;

- інклюзивний театр «Незабудки» (з 2018 р., м. Дніпро, режисерка-постановниця Л. Журавель): вистава за мотивами твору «Бременські музиканти», «Політ» за повістю Р. Баха «Чайка на ім'я Джонотан Лівінгстон», казка «Бути собою» Л. Журавель, «Ніч перед Різдвом» за М. Гоголем, проєкт «Скарб» (2023 р.);

- інклюзивна театральна студія «Особливий Театр» (з 2019 р., м. Вінниця, керівник М. Ревенко);

- інклюзивний театр-студія «Птаха»;

- Театральна студія Благодійного товариства допомоги особам з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень «Джерела»;

- інклюзивний театр «Перспектива» Київського Палацу дітей та юнацтва,

- інклюзивний театр «Perfeco-in-Kilaba» (м. Вишгород),

- Коломийський інклюзивний театр «Ілюзія»,

- Інклюзивний театр «Почуй світ»,

- Інклюзивний театр «Рівні можливості»,

- Інклюзивний театр толерантності (Одеса) та ін.

У 2019 р. колективом дитячого інклюзивного театру «Perfeco in Kilaba», що діє на базі Вишгородського міського будинку культури «Енергетик» з 2018 р., за ініціативи Міністерства культури та підтримки ВРДА Відділу культури національностей та релігій за напрямом «Інклюзивне мистецтво» було реалізовано проєкт «Вистава» – прем'єра постановки «Колискова для Дракона» [22]. Варто зазначити, що у цьому інклюзивному театральному

колективі впроваджено методику «Театральна проінклюзія» Є. Негоденко, а в репертуарі постановки «Літо в долонях», мюзикл «Крижане серце», вистава «Спитай мене, хто я» та ін.

Театр надає техніки, що дозволяють досліджувати внутрішнє єство через тіло та голос (основні інструменти актора). Ці два компоненти утворюють діаду, яка дозволяє досягти усвідомлення. Цей зв'язок з тілом і голосом робить театр по суті терапевтичним. Серед інструментів, що використовуються на різних етапах створення театральної постановки: ігрові вправи та динаміку, усвідомлення тіла, ігри, робота з текстами, жестикуляційна експресія, режисерські вистави, вправи на розгальмування, сенсорне дослідження, креативність, імпровізація, проксемічні вправи, рухові якості, акторські подорожі, створення групових сцен, монологи, голосова робота та ін.

Інклюзивний театр апріорі передбачає особливий підхід до театральної творчості, в якому поєднано елементи провідного вітчизняного та закордонного досвіду театральної педагогіки та психології, з метою надання можливостей для соціалізації та творчої діяльності, сприяючи «розвитку творчого мислення, самовираженню та самореалізації всіх членів інтегрованої групи, створюючи підґрунтя для взаємодії та колективоутворюючого ефекту» [36, с. 119].

Окрім своїх суто терапевтичних цілей, арттерапія вважається технікою особистісного розвитку, самопізнання та емоційного вираження. Арттерапія – це використання мистецтва та інших візуальних медіа в лікувальному або терапевтичному середовищі. Це поєднання мистецтва та психотерапії, де кожен аспект стимулюється в поєднанні з іншим. У ній найважливіше – це людина та її процес: мистецтво використовується як форма невербального спілкування, як засіб свідомого та несвідомого вираження, визнаючи, що людські думки та почуття, що походять з несвідомого, легше виражати образами, ніж словами. Ці образи можуть запропонувати підказки про страхи, конфлікти, фантазії, дитячі спогади та дані снів людей, які їх створюють. Методика базується на ідеї, що всі люди, незалежно від того, чи мають вони

художні якості, мають здатність проектувати свої внутрішні конфлікти у візуальні форми. Фундаментальний принцип арттерапії полягає в переконанні, що творчий процес та художнє самовираження допомагають людям:

- вирішувати конфлікти та проблеми,
- розвивати міжособистісні навички,
- керувати поведінкою,
- зменшувати стрес,
- підвищувати самооцінку та самосвідомість,
- та досягати розуміння (самоаналізу).

З точки зору травмофокусованої арттерапії, доречним є етимологічне походження слова травма, яке означає рану або перфорацію, що безпосередньо стосується тіла. К. Гарланд описує, як греки використовували його для позначення способу, яким оболонка тіла могла бути перфорована та проколота, і вказує, що З. Фрейд розвиває цю ідею, застосовуючи її до розуму [209, р. 64]. У цьому ключі, новітні дослідження травм з медицини, психіатрії та неврології підкреслюють фундаментальну роль роботи з тілом як досвіду, здатного трансформувати більше, ніж інші медико-терапевтичні методи лікування, у різних шляхах, що використовуються для одужання [192, р. 160]. Досягнення в нейронауці надають глибші знання про основні психічні процеси, що лежать в основі травми, відкриваючи нові можливості для пом'якшення або відновлення її пошкоджень.

Ключовими шляхами терапевтичного лікування та одужання, що пов'язані з театром є:

- зверху вниз, розмова, (відновлення) зв'язку з іншими, що дозволяє знати та розуміти, що відбувається з людиною, поки вона обробляє спогади про травму;
- знизу вгору, дозволяючи тілу переживати переживання, які глибоко та інстинктивно суперечать безпорадності, гніву чи колапсу, що виникають внаслідок травми.

У першому підході до лікування, «зверху вниз», важливо виділити два аспекти: з одного боку, зв'язок із самими собою, щоб дозволити знати та розуміти, що відбувається, тобто усвідомлювати та зв'язуватися з емоціями. Тому, працюючи від тіла, звертаючись до почуттів та відкладаючи думки, легше зв'язатися з глибокими відчуттями. Нейронаука показала, що єдиний спосіб змінити те, як людина себе відчуває, – це усвідомлювати свій внутрішній досвід або інтероцепцію та вчитися дружити з тим, що відбувається всередині [192, р. 160]. З іншого боку, травмована людина відновлюється в контексті стосунків з іншими людьми, оскільки вони забезпечують фізичну та емоційну безпеку. Необхідно (відновити) зв'язок з іншими. Присутність інших людей та фізичний контакт, зв'язки прив'язаності, є нашим найбільшим захистом від загрози. «Травма порушує добре налаштовану фізичну синхронію» [192, р. 162], і її відновлення є надзвичайно важливим. Останній обраний шлях, так званий підхід «знизу вгору», має надати тілу можливість отримувати досвід і дозволити мозку обробляти сенсорну інформацію, яка надходить до людини через органи чуття, але «йдеться не стільки про те, щоб навчитися приймати жахливі речі, що сталися, скільки про те, щоб навчитися керувати внутрішніми відчуттями та емоціями. Відчуття, називання та ідентифікація того, що відбувається всередині, – це перший крок до одужання» [192, р. 162].

Вся робота з підвищення усвідомленості та вираження досліджуваної динаміки відбувається в цих рамках. Працюючи з усвідомленим усвідомленням почуттів, люди трансформуються і, своєю чергою, трансформують роботу інших. Робота від тіла, звернення до почуттів та відкладення думок полегшує зв'язок з глибокими відчуттями, болісними чи приємними. Що стосується стосунків з іншими членами групи у рамках інклюзії та різноманітності, найбільшим особистим відкриттям після активності є аспект стосунків, а потім емоційний та фізичний. Найважливішим аспектом інклюзивного досвіду стосовно арт-терапії є вимір турботи, гостинний, особливий, населений, захищений та глибоко спільний простір.

Все це сприяє взаємодії між людьми у рамках інклюзії та різноманітності, поєднуючи їх з емоцією страху в безпечному середовищі. Інклюзія відіграє важливу роль, дозволяючи учасникам зрозуміти та відчувати пропозиції театральної роботи різними, збагачувальними та глибокими способами.

Серед іншого арттерапевтична функція інклюзивного театру реалізується завдяки:

- застосуванню різних інструментів виконавського мистецтва для досягнення терапевтичних цілей, включаючи: танець, клоунаду, вираз тіла, жестикуляцію, імпровізацію, голосову роботу, маски та ін.;

- застосуванню символічних вправ, що дозволяють грати з різними архетипами та інтегрувати неособисті архетипи, мотивуючи еволюцію цих архетипів та свідомо змінюючи різні способи дії та буття;

- створенню простору для внутрішньої рефлексії через майевтику, заохочуючи самоаналіз із питаннями, пов'язаними з порушеними темами;

- автентичному зв'язку з позитивними емоціями, такими як: любов, вдячність, мир, радість, прощення, ніжність, надія, спокій, захоплення, безпека, довіра, благополуччя, ентузіазм, захоплення та хвилювання;

- формуванню групи підтримки та стримування (зустрічі між учасниками генерують динаміку, де довіра є основною рушійною силою);

- насолоді перевагами, які пропонує театральна гра, включаючи: створення веселої та довірливої групової атмосфери, сприяння спонтанності, зв'язок із самооцінкою, дозвіл собі зазнати невдачі, розвиток креативності, відновлення зв'язку з внутрішньою дитиною, подолання страху глузувань, повторне відкриття захоплення життям, зв'язок із грою, дослідження емоцій, покращення уваги;

- самопізнанню та остаточній самореалізації як цілісної істоти (приймати себе з усіма своїми сильними та слабкими сторонами, зі здоровою самооцінкою, з більшою самосвідомістю);

- розкриттю потенціалу, дарів, здібностей та ресурсів, якими володіє кожна людина, щоб розвивати їх;
- покращенню усвідомлення тіла через слухання, релаксацію, вивільнення енергії та дихальні техніки;
- сприянню самопізнанню та внутрішньому дослідженню, переносючи інформацію з підсвідомого у свідоме.

Важливим аспектом інклюзивного театру є, так звана, подвійна інклюзія, що полягає в одночасному включенні людей з інвалідністю як творців культурного продукту (акторський склад) та споживачів (глядачів), що сприяє створенню єдиного спільного культурного простору.

У 2001 р. в Україні було створено перший інклюзивний театр для дітей, підлітків та молоді – Народний аматорський театр-студію (з 2009 р.) «Паростки» (засновник та художній керівник В. Любота) [75]. Акторський склад театру – люди з особливостями: «ментальними, опорно-руховими, аутизмом, синдромом Дауна, різними формами ДЦП чи постінсультними парезами тощо» [75]. Головною метою діяльності колективу є розробка і впровадження інноваційної методики реабілітації засобами театрального мистецтва, що у свою чергу передбачає фокусування на створенні простору та пошуку форм творчої самореалізації людей з особливостями психофізичного та інтелектуального розвитку. Великою мірою діяльність колективу відповідає концепції гуманістичного терапевтичного театру, що під впливом різноманітних театральних перспектив та психологічних течій. Гуманістична психологія пропонує нову методологію, зосереджену на людині як цілісній істоті, а не окремо від основних сфер, що її складають. Це цілісне бачення має на меті протистояти детерміністичній перспективі. Розглядаючи інклюзію як механізми рівного включення в творчий процес та соціальне життя, учасники колективу «Паростки» послідовно опрацьовують різноманітні театральні форми, в їх постановки засвідчують інклюзивність як особливу властивість сценічного твору. Репертуар театру складають вистави, створені за мотивами

відомих творів з урахуванням можливостей людей з інвалідністю: етюдна вистава «Не зронивши слова», казка для дітей от 5 до 150 років «Новорічні перипетії», вуличне циркове дійство «Але-ап!», вистава «Літня маячня», за мотивом п'єси В. Шекспіра «Сон літньої ночі», драматична вистава за Ю. Чіповецьким «Добрий Хортон», різдвяне драматичне дійство «Вертеп», претензія на виставу за мотивами казки Алі-Баба і сорок розбійників «Хочу історію!», пластична драма за етюдними напрацюваннями студійців «Стіна. Двері. Ми», пластична філософська замальовка за результатами навчальних завдань «Темний бал», музично-драматична ностальгія «Страсті за Мухом», етюдна вистава за учбовими напрацюваннями студійців «Маленькі історії Великого міста», вистава «Будні Вінні-Пуха» на основі творів А. Мілна «Вінні-Пух», пластична драма «Щасливі вигнанці» (режисер В. Любота) та ін. Широкий репертуар надає можливість здійснювати покази вистав тричі на тиждень. Одним із перших українських інклюзивних театральних колективів театр «Паростки» реалізує концепцію подвійної інклюзії – унікальні відкриті покази спрямовані на глядача з особливими потребами, зі спеціалізованих інтернатів, реабілітаційних центрів та родин з дітьми з інвалідністю.

Ключовими характеристиками подвійної інклюзії є:

- релокаційні покази: глядачі можуть вільно переміщуватися залом, виходити і заходити в залу, вербально реагувати на сценічну дію; зала залишається освітленою; гучні звукові ефекти та різкі світлові ефекти мінімізовано;
- використання універсальних засобів доступності: живе тифлокоментування через навушники для людей з вадами зору, сурдопереклад або приховані субтитри; жестова мова (для людей з вадами слуху);
- руйнування традиційної театральної ієрархії: фізична дія та реакції глядачів є частиною самого сценічного дійства.

Варто зазначити, що подвійна інклюзія є одним із перспективних напрямів розвитку інклюзивних культурних практик. Подвійну інклюзію

реалізує інклюзивний театр при Херсонській обласній універсальній науковій бібліотеці імені Олеса Гончара «Звичайна роль – особливий актор» (режисер, художній керівник І. Корольова), трупі якого складають молоді люди з ментальними розладами (синдром Дауна, аутизм) та сенсорними порушеннями. Заклад розпочав діяльність у Херсоні в 2018 р., за кілька років напрацювавши різноманітний репертуар: «Задерикуватий півень» [67]; «Дивовижні пригоди книжкової феї у бібліотеці» (трилогія: «Пригоди Незнайки в Сонячному місті», «Аліса в країна пригод», «Маленький принц»), «Як папуги стали кольоровими», «Півень-хвалько» [33]. Колектив є активним учасником різноманітних фестивалів: XXI Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (2019 р.), XXII Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (2020 р.) [34], I Міжнародний відкритий багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Лиманські зорі» (2020 р.), XXIII Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії» (2021 р.) та ін. Через початок активної фази російсько-української війни колектив був змушений змінити базування, формат та оновити акторський склад. Наразі діяльність інклюзивного театру продовжено на базі артукриття «Незламна бібліотека» в форматі «Інклюзивний театр при бібліотеці «Звичайна роль – особливий актор» [5]. Виступи колективу орієнтовані на інклюзивну аудиторію, що відображається зокрема і у виборі приміщення – камерні, психологічно безпечні простори, такі як арт-укриття та бібліотечні зали, сприяють створенню відчуття захищеності для людей з сенсорною чуттєвістю та ментальними розладами. К. Лук'яненко наголошує на тому, що «у виставах з урахуванням сприйняття дітей з аутистичним спектром і дітей із синдромом Дауна творці виокремлюють і впроваджують нові технічні компоненти. Беручи до уваги сенсорне перевантаження дітей, вони ліквідують всі гучні, різкі та дратівливі звуки. Квитки у зал продаються тільки на дві третини місць, щоб діти за бажанням переміщувалися та мали змогу усамітнитися» [50, с. 15].

Дитячі інклюзивні театри реалізують свою діяльність в напрямі реабілітації дітей з особливими потребами та здійснення психологічної

підтримки батьків, позиціюючим потужним центром соціалізації, комунікації та креативного розвитку.

Варто зазначити, що процесу інтегрування інклюзивної театральної культури в Україні значно сприяє робота фестивалів. Наприклад, одним із показових прикладів є інклюзивний фестиваль «ШЛЯХ», діяльність якого спрямована на «відкриття на театральній сцені акторів з інвалідністю та інклюзивних колективів» [96]. З 2020 р. фестиваль поєднує офлайн- та онлайн-формати, значно розширивши географію учасників (Польща, Литва, Латвія, Німеччина та ін.), а в його рамках відбуваються майстер-класи, семінари та ін.

Міні-фестиваль «Більше ніж гра», що відбувся у рамках IV Освітнього фестивалю Арсенал ідей (26–30 вересня 2018 р.) поєднав на одній сцені не лише професійні та аматорські колективи, але й інклюзивні колективи. В його рамках відбулися покази вистав «Зовсім інша» (режисер П. Авраменко) Житомирського обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Кочерги, «Літо на долонях» Інклюзивного театру «Perfeco-in-Kilaba» (м. Вишгород), «Маленькі історії великого міста» (режисер В. Любота) Народного аматорського театру-студії «Паростки», вистава-маніфест «Я людина» Театральна студія Благодійного товариства допомоги особам з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень «Джерела» та ін. [32]

Діяльність інклюзивних фестивалів спрямована на створення простору для співіснування та трансформації, що сприяють інклюзивності засобами театального мистецтва. Їх програма розроблена для полегшення доступу до культури всіх, незалежно від здібностей, триває кілька днів. Засобами різноманітних художніх дисциплін, проєкти прагнуть не лише привернути увагу до гострої необхідності створення просторів, в яких кожен може отримати доступ до мистецтва, але й необхідності творчості представників маргіналізованих співтовариств, з метою розширення кругозору широкої публіки.

Виклики воєнного стану в Україні стали причиною значних соціокультурних трансформацій. Початок російсько-української війни

(2014 р.) та її активна фаза, що розпочалася 24 лютого 2022 р. радикальним чином активізувала проблематику соціокультурної інтеграції та реабілітації внутрішньо переміщених осіб та ветеранів АТО і ЗСУ, які отримали інвалідність внаслідок контузій, поранень, ампутацій. У цьому контексті значно посилився запит на переосмислення функціонального призначення закладів культури та зміщення акцентів з діяльності, спрямованої на надання доступу до майданчиків пасивного споживання мистецтва на створення динамічних хабів психоемоційного відновлення та соціальної взаємодії.

Окрім очевидної необхідності в адаптуванні фізичного простору закладів культури України, зокрема театрів, на основі концепції безбар'єрного простору (забезпечення архітектурної доступності та розробку універсального інклюзивного дизайну), пріоритетним стає напрям, пов'язаний із впровадженням інклюзивних театральних практик, повноправними суб'єктами яких (драматургами, режисерами та акторами) виступають внутрішньо переміщені особи, ветерани Антитерористичної операції та Збройних сил України.

З часів зародження театру в давнину було відомо, що театральні переживання допомагають керувати емоціями. У Греції перші форми зцілення практикувалися через театр у храмах; їх називали Діонісійськими фестивалями на честь бога Діоніса, на яких було визнано «потребу грати в іншого як шлях до знань» [190, р. 9]. На початку XX ст. лікар Я. Морено Леві створив психодраму як психотерапевтичний метод лікування, визначивши його як метод «дослідження істини душі через дію» [234, р. 140]. Варіації драматерапії, що еволюціонувала протягом століття, розширюють початкову ідею Я. Морено, де пацієнт працює з власним досвідом, відкриваючи себе для самої театральної гри.

Сучасні дослідження доводять, що будь-який художній засіб пропонує можливість повернути мистецтво як можливу мову для людей на основі різних принципів. Так, наприклад, А. Баллеста, О. Віскайно та Е. Месас розглядають мистецтво для людей з інвалідністю як реабілітаційний або терапевтичний

інструмент для досягнення інших аспектів розвитку, сприяючи шкільному навчанню, навчанню, професійній підготовці, працевлаштуванню, участі у власному соціальному житті, насолоді дозвіллям та вільним часом, прийняттю рішень та самовизначенню, а також їх участі в мистецтві та доступу до культури [125]. Так само вони виділяють мистецтво та його засоби як засоби для провокації та створення схем самовираження та життєвих проєктів; мистецтво як територію рівності; та мистецтво як засіб емоційного вираження, засіб комунікації та діалогу, спосіб самовираження, нову мову спілкування [125].

У сучасних українських реаліях мова йде про досвід театру, виконавських мистецтв, драматерапії, арт-терапії з театральною медіацією, театру з терапевтичним покликанням, або, нарешті, про використання інструментів театру для терапевтичних, соціальних та комеморативних цілей.

Враховуючи, що драматерапія за своєю природою є дисципліною, що розширює межі, порівняно з іншими паратеатральними терапевтичними підходами, точне визначення цієї галузі є досить проблематичним. Тому необхідно вдаватися до емпіричних даних та міждисциплінарних зв'язків із суміжними дисциплінами. Однак це концептуальне розмаїття в розумінні драматерапії (з художньої точки зору проти терапевтичної) робить її унікальним та ефективним методом там, де інші підходи зазнають невдачі. Виходячи з цих концептуалізацій, дослідники визначають драматерапію як експресивний терапевтично-освітній підхід, що полягає у всебічній підготовці театральної форми та її подальшій презентації аудиторії з терапевтично-освітньою метою, учасниками якої зазвичай є особи з особливими потребами [219].

Драматерапія довела свою позитивну роль у полегшенні багатьох психічних та фізичних станів. Вона являє собою комплексне лікування, яке поєднує психотерапевтичні та театральні техніки для сприяння комунікації та вираженню емоцій, підвищення позитивної поведінки та покращення якості життя та самооцінки пацієнтів. Драматерапія є цінною формою вираження,

здатною генерувати емоційні зв'язки в багатьох контекстах і може забезпечити цінність та стійкі результати для окремих осіб, організацій та громад.

Спрощене визначення драматерапії може ґрунтуватися на аналізі назви дисципліни: драма стосується галузі театрального (драматичного) мистецтва, а терапія – галузі терапевтичної (корекційної) практики. Таким чином, драматерапія – це навмисна модифікація порушеної діяльності організму за допомогою драматичних засобів.

Для визначення драматерапії доцільно звернутися до визначення психодрами. Проте драматерапія відрізняється від психодрами своїм основним підходом: у той час як психодрама зосереджується на безпосередніх проблемах, які вона перетворює на драматичні форми, з реального життя клієнта за допомогою різних театральних методів, драматерапія є більш загальною та абстрактною. Вона працює з творчістю, уявою та фантазією, викликаючи театральну дистанцію. С. Дженнінгс, засновник драматерапії, стверджує, що «парадокс драматерапії полягає в тому, що викликання дистанції наближає нас до того, ким ми є насправді. Тож, зрештою, у відомій історії ми всі знаходимо свою історію» [183, р. 22].

Головною метою драматерапії є терапевтична, а художня орієнтація стосується демонстрації естетичного ефекту, спрямованого на глядача. У драматерапії глядач майже не враховується, що принципово відрізняє її від театральної терапії. Зміст драматерапії можна вивести, перш за все, з її запропонованих цілей. Дослідники поділяють цілі драматерапії на:

– *загальні*: зосередження на здорових аспектах особистості (розвиток того, що здатне розвиватися), зцілення через виконавське мистецтво, розвиток драматичної уяви, інтуїції та фантазії, практика соціальних та життєвих навичок, дозволяє працювати з контроверсійними темами через «драматерапевтичну дистанцію», максимізація особистісного зростання, соціального розвитку та ін.

та

– *довгострокові*: зниження внутрішньої напруги, підвищена стійкість до стресу та напруги, підвищена самооцінка та самоцінність, соціалізація, підвищена толерантність до фрустрації, гармонізація особистості, сприяння співпраці та ін. [183, р. 21]

«Театр забезпечує структуру, в яку можна включити хаотичний досвід людей і у рамках якої його можна зрозуміти» [183, р. 22]. П'єса є достатньо широкою та гнучкою, щоб вмістити історію кожного. У театрі, на відміну від реального життя, людина має можливість змінювати ролі та поведінку за бажанням. Ці зміни створюють дистанцію, яка, озираючись назад, дозволяє розвинути нову перспективу на особисте життя. Тому театр дозволяє набувати досвіду, який важко отримати в реальному житті, але який пізніше можна застосувати до реальності.

У драматерапії для досягнення терапевтичних цілей використовуються специфічні засоби:

– катарсис – цілющий ефект, позбавлення від негативних емоцій, станів стресу тощо. Арістотель описав його як ефект, відмінний від естетичного театру, пізніше використовував у психотерапії (наприклад, у психодрамі Морено);

– абреакція – засіб досягнення катарсису, що полягає у відході від патогенних ситуацій (емоційних переживань);

– корекційний емоційний досвід – досвід, який клієнт отримує, переживаючи певну ситуацію. Цей досвід контрастує з його неадекватними очікуваннями і, отже, може призвести до зміни ставлення або поведінки;

– рольова гра – вступаючи в індивідуальні (віртуально соціальні) театральні ролі, можна пережити та спостерігати соціальний статус, з якого починається, чого часто неможливо (або небезпечно) досягти в реальному житті. Рольова гра може сприяти корекційному емоційному досвіду та сприяти загальній соціалізації людини;

– групова динаміка – сукупність групових подій та взаємодій використовується саме в терапевтичних цілях (зокрема: групові цілі та норми, соціальні ролі в групі, згуртованість та напруга, фази розвитку групи, формування підгруп тощо);

– дистанціювання – базується на концепції двох антагоністичних театральних підходів: дистанціювання Б. Брехта та дистанціювання К. Станіславського від себе. У драматерапії ідея полягає в тому, щоб знайти своєрідну золоту середину (так звану естетичну дистанцію), яка дозволяє актору з інвалідністю, з одного боку, переживати роль, а з іншого – зберігати на неї свою перспективу;

– ритуали – зрозумілі з соціально-психологічної точки зору, служать різноманітним цілям. Вони використовуються як трансформаційні елементи для початку або завершення терапевтичної діяльності (наприклад, рольова гра, що допомагає створити «терапевтичний клімат», тобто атмосферу довіри, розслаблення, безпеки та загальноновизнаного задоволення від гри). В інших випадках ритуали можуть бути для драматерапії засобом використання гри для подолання тривожного досвіду;

– проєкт драматерапії – це радше форма, ніж засіб драматерапії; це одиниця, побудована відповідно до певної структури з використанням взаємопов'язаних експресивних технік, що переслідує певну мету. Проєкт модулюється через катарсис, напругу та градацію. Часто його різні частини плануються дуже детально та є досить директивними. Його перевагою є можливість роботи над дуже конкретними цілями;

– розвивальні трансформації – це метод, створений Д. Р. Джонсоном, який використовує спонтанну імпровізацію, в якій терапевт залучається до групового процесу та діє як своєрідний підсвідомий фасилітатор, коли це необхідно. Цей підхід є антагоністичним до проєктної драматерапії [183, р. 24].

Унікальний інструментарій для травмофокусованої арттерапії та водночас комеморації воєнного досвіду надають інтерактивний театр, партисипативний театр, ветеранський театр, документальний театр та плейбек-театр (Дод. В).

Соціальне зцілення на основі громади як цілісний підхід передбачає зцілення травмованих індивідуальних переживань через постійну підтримку спільного середовища, а також формування гармонійної міжособистісної взаємодії через розуміння та прийняття досвіду інших. Плейбек-театр, з його здатністю створювати лімінальний простір, який поєднує індивідуальний та колективний виміри в конкретному досвіді злиття реальності та уяви, є одним зі способів досягнення цієї мети [163]. Концепція плейбек-театру базується на «відтворенні реальних життєвих історій учасників через імпровізовану театральну дію» [8, с. 54]. На думку дослідників, плейбек-театр – не лише театральна форма імпровізації, а метод «взаємодії, спрямований на відтворення й переосмислення особистісного досвіду через колективну дію, емпатію та рефлексію» [8, с. 56]. У 2021 р. в Києві було започатковано проєкт «Створення інклюзивної команди плейбек-театру» (театру психологічних імпровізацій), метою якого стало «створення інклюзивної команди за участю людей з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень, студентів вишів, фахівців у сфері інклюзивної та спеціальної освіти, акторів плейбек-театру, що досліджували проблеми інклюзії та шляхи їх вирішення через особисті історії глядачів під час плейбек-перформансів та обговорень, сприяючи зміні ставлення громадськості щодо осіб з інвалідністю внаслідок інтелектуальних порушень та їх можливостей» [102]. Специфіка вистави інклюзивного плейбек-театру полягає в тому, що актори з ментальною інвалідністю грають на сцені історії, які розповідають глядачі (у даному випадку серед глядачів як люди з інвалідністю так і без неї) – репрезентація унікального художнього перформансу відбувається тут і зараз.

Дослідники визначають партисипативний театр як «форму театру, в якій глядачі взаємодіють з виконавцями, приєднуючись до дії... можуть

спілкуватися перед виставою з глядачами... іноді глядачу пропонують прочитати діалог (у вигляді письмового тексту або через навушник), взяти участь в грі або заході» [88, с. 316].

В інтерактивному театрі члени різних структур представляють інтерактивну та партисипативну театральну постановку у співпраці з членами громади, що дозволяє їм творчо представити проблемну ситуацію, визначити ключові моменти та запропонувати рішення для зміни поведінки. Ключовою особливістю інтерактивного театру є активна участь глядача та його трансформація на повноправного учасника театральної дії. Через виставу учасники демонструють поведінку або звичаї, які можна застосувати для зміни ситуації: «нова сценічна практика замість традиційної, альтернативний простір спілкування, місце, де люди слухають один одного, виражають власні думки – компоненти, що перетворюють інтерактивний театр на засіб соціальної трансформації. Інтерактивний театр встановлює прямий контакт зі своїм глядачем, який не лише сприймає і оцінює його постановки, а завдяки живому діалогу стає партнером сценічної дії» [43, с. 103].

Одними з провідних театральних практик, що реалізують можливості травмофокусованої арттерапії та водночас комеморації воєнного досвіду є Театр Ветеранів, Театр Незламних (Львів), Театр «Видиво» (Стрий) та ін.

У 2024 р. за ініціативи медіаагенції «ТРО Медіа» (Управління комунікацій Командування військ територіальної оборони України) та Театру Драматургів було засновано проєкт «Театр Ветеранів» (художній керівник актор і режисер, заслужений артист Автономної Республіки Крим А. Сеїтаблаєв), діяльність якого спрямована на реабілітацію осіб із пораненнями, контузією або іншим травматичним досвідом, отриманим під час бойових дій, засобами театральних практик. Метою «Театру Ветеранів» є репрезентація в сценічному просторі авторського погляду на боротьбу українського народу проти країни-агресора її безпосередніх учасників. Важливим аспектом проєкту стало залучення ветеранів, драматургів, режисерів та акторів за професією (М. Курочкін, ветеран та керівник освітньої

програми, М. Девізорів, ветеран, співзасновник Театру Ветеранів, ментор освітньої програми та ін.), а також досвідчених психологів [95]. Одним із основних принципів роботи театру є неприкрашена документальна суворість, спрямована на відображення реальностей сучасного життя в умовах російсько-української війни, безпосередність та катарсичність [135]. Репертуар театру складають вистави, постановки яких здійснено за авторським текстом учасників та/або в мистецькій колаборації з професійними драматургами. Зокрема мова йде про музично-пластичну виставу «Енеїда» в режисурі О. Семьошкіної (головний балетмейстер Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка) за участю українських військових, які отримали опіки, бойові поранення та зазнали ампутації (особисті історії ветеранів репрезентовано в перформативній естетиці з елементами фізичного театру). У 2025 р. відбулася постановка вистави «Військова мама» ветеранки-медикині А. Сарнацької (режисер О. Ткачук), в якій через історію матері, яка добровільно вступила до лав збройних сил і вимушена була залишити маленьку доньку, щоб боронити Батьківщину від ворога, розкривається ряд актуальних і болючих для українського суспільства питань: «Армійська бюрократія. Добробут біженців за кордоном. Сімейні стосунки на відстані. Страхи ухилянтів. Втрати побратимів. Формальне і поверхове "вшанування захисників", тому що так заведено, і заочні зневага до військових та страх перед ними. Жінки в армії» [12]. На початку 2026 р. учасниками Театру ветеранів було здійснено постановку комедійної вистави з елементами абсурду «Лимони» М. Девізорова, який виступив і режисером-постановником. Вистава-діалог між військовими і цивільними присвячена історії життя трьох рідних братів, які опинилися на передовій.

Комплексний підхід до відновлення після травматичного бойового досвіду, полону та поранень засобами терапії театральним мистецтвом є основою програми ментальної реабілітації Unbroken, що розпочалася всередині 2024 р. – «театр стає простором відновлення, де робота з тілом, голосом, емоціями і новими соціальними ролями повертає людям внутрішню

рівновагу» [99]. На базі театру ім. Марії Заньковецької та Першого театру Львова ветерани отримують унікальну можливість стати частиною творчої трупи професійних акторів (наприклад, постановки «Дещо дивне сталося зі мною», режисер Д. Сухолиткий-Собчук, «Котигорошко», режисер Н. Павлик та ін.). У рамках мистецької ініціативи «Театр Незламних» при центрі Unbroken в колаборації І. Гарець (драматург), Ф. Хворостянкіна, Р. Приголи та Р. Онучка (ветерани) було написано п'єсу «Директор ліфту». В постановці режисерки С. Федешової головний акцент зроблено на реінтеграції ветеранів, яким «потрібно зробити низку рішень, пройти додаткові випробування та знайти новий дім» [99].

На сучасному етапі починає з'являтися значний імпульс у створенні та реалізації проєктів, зосереджених на театральному мистецтві та інвалідності. У цій консолідації вирішальну роль відіграють фахівці у сфері виконавських мистецтв, відповідно особливе значення набуває навчання фахівців, щоб вони могли безперешкодно працювати з групами, до складу яких входять митці з інвалідністю.

Інклюзивні театральні практики – порівняно нове явище для українського соціокультурного простору і наразі репрезентовані у форматах доступного театру та інклюзивного театру діяльністю окремих колективів (Дод. Г). Кінцевою ж метою вбачається їх повноцінне інтегрування в культурні практики України.

Узагальнюючи, можна констатувати, що розвиток інклюзивних театральних практик в Україні, активізація якого пов'язана з ратифікацією Міжнародної конвенції про права інвалідів (2009 р.), заснуванням Українського культурного фонду (2017 р.), прийняттям Національної стратегії сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки [77], та «Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року» [78] і припадає на кінець 2010-х – початок 2020-х рр., має ряд особливостей, зумовлених національною специфікою. На відміну від США та європейських країн, інклюзивні театральні практики яких спрямовані

здебільшого на залучення до постановок акторів з сенсорним порушенням (спричинене дисфункцією органів чуття), психічним або психологічним порушенням (спричинене психологічним розладом, таким як аутизм, шизофренія та ін.), інтелектуальним або когнітивним порушенням, значна частина вітчизняних театральних проєктів розроблена для людей з фізичним порушенням (порушення опорно-рухового апарату), причиною отримання інвалідності яких є російсько-українська війна. Не менш розвиненим є напрям інклюзивних театральних практик для дітей з особливими потребами ментального характеру.

Інклюзивність є одним із пріоритетів для закладів культури на сучасному етапі розвитку українського суспільства, однак її впровадження стикається з постійними викликами, що пов'язані з підготовкою кадрів, нерівним доступом до технологій та обмеженою інституційною координацією. Ця проблема проявляється на кількох рівнях. По-перше, брак підготовки та постійного навчання керівного складу є значною перешкодою. Багатьом керівникам бракує інклюзивних інструментів та глибокого розуміння конкретних потреб людей з особливими потребами, що обмежує їхню здатність розробляти та впроваджувати диференційовані та адаптивні стратегії. Крім того, брак належних матеріальних, технологічних та інфраструктурних ресурсів посилює розрив між принципами інклюзії та реальністю закладів культури, особливо у сільській місцевості або тих, що мають соціально-економічні обмеження [188]. До цього додається збереження дискримінаційного та стигматизуючого ставлення до людей з інвалідністю або іншими вразливими станами, що негативно впливає на їхню самооцінку, почуття приналежності та успішність [198].

Ще одним фактором, що сприяє обмеженій ефективності інклюзії, є слабкість міжінституційної координації та недостатня участь громад в культурному процесі. Державна політика, хоча й сформульована на основі принципів рівності [78], має прогалини в її операційній реалізації, моніторингу та оцінці, що заважає їй створювати стійкі трансформації в галузі

культури. У цьому сенсі інклюзія не може бути зведена до нормативної політики, а радше вимагає контекстуалізованих, стійких та партисипативних стратегій, які інтегрують різноманітних учасників галузі культури та розглядають різноманітність як перевагу, а не як проблему, яку потрібно вирішити.

У все більш різноманітному та глобалізованому світі культура інклюзії стала ключовим елементом успіху будь-якої організації чи спільноти, особливо коли мова йде про заклади культури. Здатність приймати та цінувати відмінності є основоположною для сприяння середовищу поваги, толерантності та співпраці, де всі члени відчують себе цінними та залученими. Однак реальність така, що багато груп та організацій галузі культури все ще стикаються з труднощами у впровадженні ефективних інклюзивних практик, що може призвести до прогалин та нерівності. Створення інклюзивного робочого середовища є основоположним для зростання та успіху будь-якого закладу культури. Культура інклюзії сприяє різноманітності, рівності та участі всіх працівників, що вигідно як безпосередньо закладу, так і її працівникам. У зв'язку з цим важливо впроваджувати конкретні заходи для сприяння інклюзії для працівників сфери культури на робочому місці.

Навчання та освіта є ключовими для підвищення обізнаності працівників про важливість інклюзії. Програми навчання та розвитку можуть допомогти усунути упередження та стереотипи, а також сприяти розумінню та повазі до відмінностей. Крім того, освіта з питань інклюзії може допомогти працівникам закладів культури виявляти та боротися з дискримінаційною мовою та поведінкою.

Ще одним фундаментальним заходом є перегляд практик та процесів закладів культури, щоб переконатися у відсутності перешкод для інклюзії. Це включає, серед іншого, перегляд процесів найму, оцінки ефективності роботи та можливостей просування по службі. Важливо забезпечити, щоб усі працівники галузі культури мали рівні можливості та не стикалися з

перешкодами через свою стать, расу, вік чи здібності. Крім того, створення безпечних та гостинних просторів є важливим для сприяння інклюзії. Це може включати побудову мереж підтримки для працівників з різним досвідом, впровадження політики різноманітності та інклюзії, а також просування заходів, що відзначають різноманітність.

Висновки до третього розділу

В Україні процес переходу державних театрів від патерналістського до інклюзивного підходу відбувається у формі фундаментальної парадигмальної трансформації, відповідно до якої надання доступу до культурного продукту, послуги чи практики позиціонується не як благодійний акт, а як реалізація гарантованого права людини. Акцентовано увагу на принциповій відмінності між доступним та інклюзивним театром: доступний театр передбачає подальшу адаптацію твору, який було задумано та створено без урахування потреб людей з інвалідністю, тоді як в інклюзивному театрі впровадження необхідних заходів починається з моменту задуму твору. Доступність рухається від негативного стану до нейтралізованого, тоді як інклюзія базується на початково нейтральній позиції з метою перетворення її на позитивну.

На рівні театральних закладів культури України концепція доступності реалізується засобами адаптації фізичного простору театру (приміщення), цифрового простору театру (вебсайт, акаунтів у соціальних мережах) та театального продукту (вистава) для людей з інвалідністю. Станом на середину 2020-х рр. безпечні та комфортні фізичні простори, що враховують потреби людини з інвалідністю, створено у 82% українських театрів, проте лише 7% мають вебсайт, адаптований для сприйняття людьми з порушеннями зору, а процес адаптації театального продукту до потреб людей з інвалідністю перебуває на початковому етапі.

Адаптація театрального продукту до потреб людей з інвалідністю реалізується переважно через три модальності аудіовізуального перекладу: аудіодискрипцію (AD) – перетворення візуальних елементів на словесний коментар для сліпої та слабозорої аудиторії; субтитрування (SPS) – відображення діалогів, контекстуальної інформації, звуків та музики у текстовому форматі; переклад жестовою мовою (ILS) – переклад з розмовної мови на мову жестів. Серед піонерів упровадження доступного театрального продукту в Україні є Київський академічний драматичний театр на Подолі імені Віталія Малахова, Театр на Печерську, Київський національний академічний театр оперети, Львівський театр для дітей та юнацтва та ін.

Перспективним є застосування цифрових інструментів для автоматизації аудіоопису в театральній практиці: платформи синхронізації в реальному часі (STARTIT, Stage-Sync), генерація сценаріїв за допомогою штучного інтелекту (мультимодальні моделі зору), високоякісні синтетичні голоси (ElevenLabs, PlayMeAudio) та користувацькі додатки для розповсюдження аудіоконтенту (GoAll App). Оптимальним є підхід «людина в циклі», за якого штучний інтелект виконує технічну роботу (виявлення пауз, генерація сценарію та голосу), тоді як професійний аудіодискриптор забезпечує збереження поетичного наміру та художньої чутливості постановки.

Інклюзивний театр в Україні набув розвитку у формі аматорського та професійного мистецтва. Можна класифікувати інклюзивні театри України за такими параметрами: типом організації (професійний або аматорський театр); віком учасників (інклюзивний дитячий театр або театр для дорослих реципієнтів); формою інвалідності (фізична, сенсорна, когнітивна, психічна, множинна та змішана); видами терапевтичного ефекту (арттерапія, соціалізація / ресоціалізація, травмофокусована арттерапія та ін.). Найбільшого розвитку в Україні набув аматорський інклюзивний театр для дітей із ментальною інвалідністю та професійний театр для людей із фізичною інвалідністю, набутою внаслідок російсько-української війни.

Концепція подвійної інклюзії є перспективним напрямом розвитку інклюзивних театральних практик, що полягає в одночасному включенні людей з інвалідністю як творців культурного продукту (акторський склад) та споживачів (глядачів). Серед ключових характеристик подвійної інклюзії: релокаційні покази (глядачі можуть вільно переміщуватися залом, вербально реагувати на сценічну дію; зала залишається освітленою; гучні та різкі ефекти мінімізовано); використання універсальних засобів доступності (тифлокоментування, сурдопереклад, приховані субтитри); руйнування традиційної театральної ієрархії (фізична дія та реакції глядачів є частиною сценічного дійства).

Інклюзивний театр виконує арттерапевтичну функцію, реалізуючи терапевтичні цілі засобами виконавського мистецтва: вирішення конфліктів, розвиток міжособистісних навичок, зменшення стресу, підвищення самооцінки та самосвідомості. Специфічними засобами драматерапії, що застосовуються в інклюзивних театральних практиках, є: катарсис, абреакція, корекційний емоційний досвід, рольова гра, групова динаміка, дистанціювання, ритуали, проєкт драматерапії, розвивальні трансформації.

Виклики воєнного стану в Україні значно посилили запит на переосмислення функціонального призначення закладів культури та зміщення акцентів на створення динамічних хабів психоемоційного відновлення та соціальної взаємодії. Ряд форм інклюзивного театру надає унікальні інструменти для травмофокусованої арттерапії та водночас комеморації воєнного досвіду: інтерактивний театр, партисипативний театр, ветеранський театр, документальний театр та плейбек-театр. Показовими прикладами реалізації таких форм є Театр Ветеранів (Київ), Театр Незламних (Львів), програма ментальної реабілітації Unbroken, діяльність яких спрямована на реабілітацію та ресоціалізацію ветеранів засобами театральних практик.

В Україні наявна низка бар'єрів, що перешкоджає ефективній інклюзії в діяльності театральних закладів культури України: обмежена інституційна координація інклюзивних ініціатив; недостатня підготовка кадрів та брак

чіткого розуміння конкретних потреб людей з особливими потребами; нерівний доступ до технологій та інфраструктурного забезпечення (особливо в регіонах); збереження дискримінаційного та стигматизуючого ставлення до людей з інвалідністю; прогалини в операційній реалізації, моніторингу та оцінюванні ефективності державної культурної політики.

Інклюзія вимагає комплексної трансформації, що охоплює інституційне управління та технології впровадження, а сприяння інклюзії є безперервним і колективним процесом, що потребує контекстуалізованих, сталих стратегій, зосереджених на утвердженні гідності всіх членів суспільства.

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено комплексний аналіз сучасної стратегії діяльності закладів культури на прикладі інклюзивних театральних практик та особливостей поступу інклюзивного театру, за результатами якого, у відповідності до мети та поставлених завдань дисертації, зроблено такі висновки:

1. У зарубіжному академічному дискурсі інклюзивні театральні практики розглядають у трьох взаємопов'язаних вимірах – художньому, психосоціальному та освітньому, – а ключовими напрямками наукового пошуку є протидія нерівності через соціальне конструювання інклюзивної культури, забезпечення видимості та представництва маргіналізованих груп на сцені, а також застосування партисипативних театральних форм як інструменту вирішення соціальних проблем. Натомість в українському науковому просторі це дослідницьке поле перебуває на етапі становлення: наявні публікації висвітлюють переважно окремі аспекти – безбар'єрність закладів культури, музейну інклюзію, цифрову доступність, діяльність конкретних театральних колективів, – проте бракує комплексних культурологічних розвідок, які б системно осмислювали інклюзивні театральні практики у стратегічному контексті розвитку закладів культури.

2. Одним із найперспективніших напрямів розвитку діяльності сучасних закладів культури є інклюзивність, що позиціоновано як глобальний пріоритет суспільства XXI ст. Інклюзію визначено як процес формування культури та середовища, що визнає, цінує та ефективно використовує таланти, здібності й перспективи кожної людини, заохочуючи співпрацю, гнучкість та рівність. У рамках інклюзивної культури, ключовими елементами якої є доступність, безбар'єрність, інклюзивність, різноманітність та справедливість, визначено та визнано право всіх без винятку членів суспільства на отримання доступу до

якісних культурних послуг, практик та продуктів, а також на можливість брати участь у процесі їх створення. У сучасному законодавстві закріплено необхідність гарантування інклюзивної культури, а також сприяння можливостям отримання безбар'єрного доступу до культурних практик як з позиції спостерігача/глядача, так і з позиції учасника протягом усього життя для всіх. Інклюзію в культурних практиках витлумачено як комплексний процес культурної, соціальної та аксіологічної трансформації, який забезпечує не лише безбар'єрний доступ до культурної сфери, але й повноцінну активну участь та визнання індивідуальних відмінностей. Сприяння інклюзії в системі культури може бути досягнуто за допомогою макрорівневих підходів шляхом інтеграції її в інституційні рамки культурної політики, а також через конкретні дії на рівні культурних закладів із застосуванням відповідних видів діяльності. Особливої актуальності для сучасного українського суспільства набуває проблематика інклюзивних культурних практик для людей з інвалідністю та обмеженими можливостями, що зумовлено ступенем їхньої вразливості та залежності від численних аспектів фізичної та психологічної безбар'єрності.

3. Інклюзивні театральні практики належать до змішаного типу реляційно-розподільчої інклюзії (за Н. Фресером), оскільки забезпечують рівний доступ до можливостей безперешкодного споживання (у якості глядача) та створення (в якості режисера-постановника, актора та ін.) театального продукту (вистави). Такі практики передбачають людиноцентричну орієнтованість, повагу до ключових прав, зокрема індивідуалізованих втручань, самовизначення, розширення можливостей та усвідомленого вибору. Упровадження інклюзивних театральних практик репрезентує стратегічні пріоритети закладів культури на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору.

Інклюзивні театральні практики базуються на принципах культурної інклюзії, доступності, рівності, справедливості та безбар'єрності щодо людей із різними функціональними можливостями та здібностями. Основними характеристиками інклюзивного театру є: активна та реальна участь, усунення

бар'єрів, тематична різноманітність, спільні процеси, відкритість, доступність та створення умов для забезпечення повноцінної участі кожного бажаючого в театральній діяльності. Інклюзивний театр виконує важливу соціальну місію, що зокрема полягає у сприянні подоланню стереотипів щодо людей з особливими потребами та важливості створення безбар'єрного простору. Інклюзивний театр є дієвим інструментом стимулювання соціальних змін та зміцнення згуртованості суспільства шляхом сприяння критичному осмисленню та культурному активізму.

3. Інклюзивні театральні практики, що виникли у США та Великобританії, набули розвитку в західній культурі в 60–80-ті рр. XX ст. на хвилі боротьби за права людини. Періодизація розвитку інклюзивних культурних практик від 1960-х рр. і донині охоплює такі етапи:

- 1960–1970-ті рр.: період чіткої спеціалізації інклюзивних театральних практик та появи закладів театально-видовищної культури, призначених для людей з особливими потребами (переважно сенсорною інвалідністю);

- 1980–1990-ті рр.: поява змішаних театральних колективів, відкритих для учасників з особливими потребами фізичного, сенсорного чи ментального характеру; інтегрування акторів з інвалідністю в колективи традиційного театру;

- 2000-ні рр. – донині: масова поява інтегрованих труп, у яких актори й режисери з інвалідністю є рівноправними учасниками; трансформація сприйняття інвалідності, що розглядається не як вада, а як ресурс розвитку і творчості.

Інклюзивні театральні практики піддаються такій типологізації: інклюзивний театр: колективи за участю людей з ментальними, сенсорними або фізичними розладами; доступний театр: вистави, відкриті для широкої публіки з вбудованими функціями доступності, наприклад, функція аудіодискрипції, жестовою мовою, сурдоперекладом та ін.; громадський театр: проєкти, в яких беруть участь сусіди, групи чи асоціації, які не є професійними акторами, проте мають досвід, який прагнуть артикулювати засобами сцени;

театральні практики з подвійною інклюзією: постановки, виконавцями і глядачами яких є люди з особливими потребами (основні характеристики: релокаційні покази, використання універсальних засобів доступності та руйнування традиційної театральної ієрархії).

4. Інклюзивні театральні практики в Україні репрезентовано у форматах доступного театру та інклюзивного театру. У діяльності закладів культури загалом та театральних-видовищних закладів зокрема, доступність передбачає усунення фізичних, сенсорних та когнітивних бар'єрів, забезпечення доступу до тих фізичних просторів, послуг, практик та продуктів, що раніше були недоступними або малодоступними для людей з інвалідністю. На сучасному етапі в Україні процес переходу державних театрів від патерналістського до інклюзивного підходу відбувається у формі фундаментальної парадигмальної трансформації, відповідно до якої надання доступу до культурного продукту, послуги чи практики позиціонується не як благодійний акт, а як реалізація гарантованого права людини. На рівні театральних-видовищних закладів культури України концепція доступності реалізується засобами адаптації фізичного простору театру (приміщення), цифрового простору театру (вебсайт, акаунтів у соціальних мережах) та театрального продукту (вистава) для людей з інвалідністю, що полягає в усуненні бар'єрів, які заважають насолоджуватися цією формою мистецтва. Це передбачає: створення умов для безперешкодного доступу до театрального закладу (обладнання ліфтами, пандусами, табличками шрифтом Брайля, тактильними індукційними петлями; надання персоналу для супроводу), цифрову інклюзію (адаптація вебсайтів для людей із сенсорними порушеннями, надання повної інформації про рівень безбар'єрності закладу), адаптацію вистав із репертуару театру (субтитри, аудіодискрипція, мова жестів та ін.). Окрім того, окремі вистави передбачають адаптовані для читання програмки та сенсорні екскурсії сценографічним простором, що уможливорює отримання повноцінного досвіду для людей із порушеннями зору або когнітивними порушеннями.

5. Інклюзивний театр являє собою виконавську практику, у межах якої люди з інвалідністю (фізичною, сенсорною або інтелектуальною) та без неї працюють спільно як творці сценічного твору, перетворюючи різноманітність на ключовий художній ресурс. Концепція інклюзивного театру виходить за межі доступу та адаптації й охоплює постановки, у яких актори з інвалідністю та без неї працюють спільно, створюючи простір, де функціональне різноманіття стає творчим ресурсом. Цей тип театру досліджує нові форми комунікації, залучаючи інноваційні елементи, що збагачують сценічний наратив. Семінари та навчальні програми з театру та інвалідності надають людям з інвалідністю можливості для професійного розвитку в театральній сфері. Інклюзивний театр сприяє формуванню практик, що позитивно впливають на соціальне сприйняття інвалідності; зміцненню соціально-емоційного розвитку учасників (взаємопідтримка, підвищення впевненості у собі та ін.); посиленню дискурсу інклюзивної культури шляхом донесення реалій функціонального різноманіття до широкої аудиторії, руйнування стереотипів та упереджень; громадській трансформації, за якої театральний простір модифікується у середовище справедливого та демократичного соціального співіснування.

Інклюзивні театри України доцільно класифікувати за: типом організації (професійний театр або аматорський театр), віком учасників (інклюзивний дитячий театр або інклюзивний театр для дорослих реципієнтів), формою інвалідності: фізична інвалідність (учасники із порушеннями опорно-рухового апарату), сенсорна інвалідність (учасники із вадами зору та слуху), когнітивна інвалідність, психічна інвалідність, множинна та змішана форми (колектив театру складають учасники з різними формами інвалідності та учасники без інвалідності); видами терапевтичного ефекту (арттерапія, соціалізація / ресоціалізація, травмофокусована арттерапія) та ін.

Найбільшого розвитку в Україні набув аматорський інклюзивний театр для дітей із ментальною інвалідністю та професійний театр для людей із фізичною інвалідністю, набутою внаслідок російсько-української війни.

Основними характеристиками інклюзивного театру на сучасному етапі визначено: змішаний склад (творча співпраця між митцями з функціональним різноманіттям та без нього); універсальна доступність (у вистави інтегровано жестову мову, аудіоопис та субтитри), соціальний та громадський театр (у межах партисипативних практик глядачі перетворюються з пасивних спостерігачів на активних творців власної культури); імпровізація (оптимізує процес навчання та сприяє динаміці інклюзивних практик); професіоналізація (митці з функціональним різноманіттям забезпечуються рівноцінними технічними та навчальними інструментами, а також можливістю працевлаштування) та ін.

Специфіку інклюзивних театральних постановок становлять: розширення невербальних засобів виразності (мова жестів, пластична культура, візуалізація); посилення наративної ваги таких елементів постановки, як музика, освітлення та костюми; інклюзивна театральна педагогіка (репетиційний процес виключає традиційні жорсткі методи, натомість заохочує навчання через дію, а динаміка драматичної гри адаптується до реалій тілесних та розумових можливостей); демістифікація «ідеального тіла» (руйнування традиційних театральних художньо-естетичних канонів, демонстрація можливостей кожного тіла створювати красу, поетику та передавати глибокі емоції). Ключовими формами розвитку інклюзивного театру, що надають унікальні інструменти для травмофокусованої арттерапії та водночас комеморації воєнного досвіду, є інтерактивний театр, партисипативний театр, ветеранський театр, документальний театр та плейбек-театр.

6. Інклюзія в культурі утвердилася як глобальний пріоритет сучасного українського суспільства, що передбачає визнання права всіх людей не лише на отримання якісних культурних послуг та практик, а й на участь у процесі їх створення, за умов рівності та поваги до різноманітності. Однак, незважаючи на регуляторні та дискурсивні зусилля, існують численні бар'єри, які перешкоджають ефективному включенню людей з різними умовами,

потребами та контекстами. Проблема полягає в тому, що, попри ухвалення законодавчих норм та формування державної політики на користь інклюзії, їхнє практичне впровадження залишається обмеженим та нерівномірним, породжуючи ситуації виключення, сегрегації або неповноцінної інтеграції.

Систематичне формування інклюзивних компетенцій, застосування активних методологій, упровадження доступних технологій та консолідація інституційної культури, заснованої на повазі та участі, є ключовими чинниками просування до інклюзивності. Інклюзія вимагає комплексної трансформації, що охоплює інституційне управління та технології впровадження; сприяння інклюзії є безперервним і колективним процесом, що потребує контекстуалізованих, сталих стратегій, зосереджених на утвердженні гідності всіх членів суспільства.

Дослідження не вичерпує проблематику інклюзивних театральних практик у контексті сучасної стратегії розвитку закладів культури України, зважаючи на те, що інклюзія є динамічним явищем, розвиток якого детермінований соціокультурним контекстом. Перспективними напрямками подальших досліджень є поглиблений культурологічний аналіз практик доступного та інклюзивного театру в Україні, розроблення ініціатив, спрямованих на ефективнішу адаптацію театрального продукту до запитів людей з інвалідністю тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 69–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
2. Безбар'єрний доступ до мистецтва у Львівській національній опері! *Львівська національна опера* : вебсайт. 08.09.2023. URL: <https://opera.lviv.ua/bezbar-yernyj-dostup-do-mystetstva-u-lvivskij-natsionalnij-operi/> (дата звернення: 11.09.2025).
3. Безбар'єрність. *Театр ляльок на лівому березі Дніпра* : вебсайт. 2025. URL: <http://puppet-theater.kyiv.ua/derzhavni-zakupivli/> (дата звернення: 11.07.2026).
4. Безбар'єрність. *Театр на Печерську* : вебсайт. URL: <https://theatrepechersk.kyiv.ua/ua/bezbaryernist/> (дата звернення: 02.07.2026).
5. Белякова К. Інклюзивний театр «Звичайна роль – особливий актор» готує для херсонців поетично-музичну програму. *Суспільне Херсон*. 17.06.2025. URL: <https://suspilne.media/kherson/1044737-inkluzivnij-teatr-zvichajna-rol-osoblivij-aktor-gotue-dla-hersonciv-poeticno-muzicnu-programu/> (дата звернення: 12.02.2026).
6. Білоус В. С. Освітнянська книгозбірня – територія інклюзивного простору. *Бібліотечний форум: історія, теорія і практика*. 2020. № 1. С. 17–20.
7. В Україні розпочався перший Національний тиждень безбар'єрності. *Державне агентство водних ресурсів України* : вебсайт. 19.05.2025. URL: <https://davr.gov.ua/news/v-ukraini-rozpochavsya-pershij-nacionalnij-tizhden-bezbaryernosti-> (дата звернення: 12.03.2026).
8. Вайнілович Н. А., Кальченко Л. В. Плейбек-театр як метод формування інклюзивних компетентностей майбутніх соціальних працівників на основі моделі наративної ретикуляції. *Науковий вісник*

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. 2025. Вип. 4(153). С. 53–63.

9. Варивончик А. В. Тенденції та перспективи універсального дизайну для осіб з інвалідністю та маломобільних груп населення. *АРТ-платФОРМА*. 2023. № 2(8). С. 181–196. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.181-196>.

10. Варивончик А. В. Синтез традиційного дизайну та інноваційних технологій у створенні сучасного простору. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.4>.

11. Варивончик А. Візуальний контент у цифрових технологіях та сучасних дизайн-проектах ХХІ століття: інновації та тренди. *Теорія і практика дизайну*. 2024. Вип. 32. С. 79–85. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.32.10>.

12. «Військова мама» – ветеранська драма, що передає досвід війни. Рецензія на виставу. *Суспільне. Культура*. 28.01.2025. URL: <https://suspilne.media/culture/934951-vijskova-mama-veteranska-drama-so-rozpovidae-pro-dosvid-vijni-recenzia-na-vistavu/> (дата звернення: 02.05.2026).

13. Вінницький театр реалізовує проєкт «Культура без бар'єрів». *Віта ТБ*. 19.02.2025. URL: <https://vitatv.com.ua/kultura/vinnytskyy-teatr-realizovuye-proyekt> (дата звернення: 28.02.2026).

14. Голубцова Л., Плуталов С., Джаламага К. Інклюзивний театр: залучення дітей-аутистів у творчий процес. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 46(1). С. 66–71.

15. Гоцалюк А. А. Традиції та інновації як визначальні фактори розвитку українського театрального мистецтва. *Просторовий розвиток*. 2024. Вип. 7. С. 612–624. DOI: <https://doi.org/10.32347/2786-7269.2024.7.612-624>

16. Гоцалюк А. А. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65(1). С. 91–96.

17. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65(1). С. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-14>

18. Губарь О. Рівень сформованості інклюзивної культури суспільства в сучасних умовах. *Освіта осіб з особливими потребами в умовах миру і війни* : матеріали IX Міжнар. конгресу зі спец. педагогіки та психології (Київ, 2023). Київ, 2023. С. 117–121. URL: <https://ispukr.org.ua/articles/23/2023%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%D0%A2%D0%95%D0%97.pdf> (дата звернення: 11.09.2025).

19. Губарь О. Г., Пахомова Н. Г., Коваленко В. В., Баранець І. В. Інклюзивна культура в освітньому просторі: проблеми та перспективи. *Inclusion and Diversity*. 2024. Вип. 3. С. 26–33.

20. 2025 рік. Заходи закладів культури щодо виконання Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА)* : вебсайт. 2025. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/bezbarierne-seredovyshche/informatsiia-shchodo-vysvitlennia-zakladamy-kultury-ta-zakladamy-osvity-sfery-kultury-mista-kyieva> (дата звернення: 08.02.2026).

21. Деркачова О., Ушневич С. Література та інклюзія. Брустурів : Дискурсус, 2020. – 286 с

22. Дитячий інклюзивний театр Perfeco in Kilaba. URL: <https://www.facebook.com/PerfecoinKilaba/> (дата звернення: 07.03.2026).

23. Загальна декларація прав людини : прийнята і проголошена резолюцією 217 А (III) Генеральної Асамблеї ООН від 10 грудня 1948 року. *Верховна Рада України* : вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_015#Text (дата звернення: 16.02.2025).

24. Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/875-12#Text> (дата звернення: 07.03.2026).

25. Про освіту : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 07.03.2026).

26. Про адміністративні послуги : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5203-17#Text> (дата звернення: 07.03.2026).

27. Звіт за результатами моніторингу доступності театрів державної та комунальної форм власності за 2025 рік / Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти. 2026. URL: <https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2024/04/dostupnist-teatriv-2025.pdf> (дата звернення: 03.04.2026).

28. Звіт про виконання Комплексної міської цільової програми «Столична культура: 2022–2024 роки» за січень–вересень 2024 року. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА)* : вебсайт. 2025. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/kompleksna-miska-tsilova-prohrama-stolychna-kultura/zvit-pro-vykonannia-kompleksnoi-miskoi-tsilovoi-prohramy-stolychna-kultura-20222024-roky-za-sichen-veresen-2024roku> (дата звернення: 07.03.2026).

29. Зміцнення, розвиток і безбар'єрний доступ: ухвалено комплексну програму «Столична культура: 2025–2027 роки». *Офіційний портал Києва* : вебсайт. 2024. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/zmitsnennya_rozvitok_i_bezbaryerniy_dostup_ukhvaleno_kompleksnu_programu_stolichna_kultura_2025-2027_roki/ (дата звернення: 23.04.2025).

30. Іващенко І., Стрельчук В., Цисельська О. Авангардизм сучасного європейського театру: режисура Іва ван Хове. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Вип. 7(1). С. 61–70. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301965>

31. Іващенко І. В., Стрельчук В. О. Дихотомія феноменального та семіотичного тіла виконавця у контексті театру без актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 317–322. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240112>.

32. Інклюзивний театральний проєкт «Більше ніж гра». *Мистецький арсенал* : вебсайт. URL: <https://artarsenal.in.ua> (дата звернення: 13.10.2025).

33. Інклюзивний театр «Звичайна роль – особливий актор». *Корекційна та інклюзивна освіта Херсонщини* : вебсайт. URL: <https://corr.ks.ua/theatre.htm> (дата звернення: 12.05.2025).

34. Інклюзивний театр при бібліотеці «Звичайна роль – особливий актор» втретє бере участь у міжнародному театральному фестивалі «Мельпомена Таврії». *Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олеся Гончара* : вебсайт. 2021. URL: <https://lib.kherson.ua/inklyuzivniy-teatr-pri-bibliotetsi-zvichayna-rol--osobliviy-aktor-vtrete-bere-uchast-u-mizhnarodnomu-teatralnomu-festivali-melpomena-tavrii.htm> (дата звернення: 08.09.2025).

35. Інклюзивна театральна студія «Світло в тобі». *Корекційна та інклюзивна освіта Херсонщини* : вебсайт. URL: <https://corr.ks.ua/svitlo.htm> (дата звернення: 14.05.2025).

36. Кабанова І. Культурологічний аналіз інклюзивної роботи в театральній студії. *SWorldJournal*. 2023. № 21-02. С. 116–130. DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2023-21-02-028>

37. Карлащук В. У театрі на Подолі для людей з інвалідністю відбулася вистава з аудіодискрипцією. *Суспільне Київ*. 12 жовтня 2024. URL: <https://suspilne.media/kyiv/856609-u-teatri-na-podoli-dla-ludej-z-invalidnistu-vidbulasa-vistava-z-audiodiskripcieu/> (дата звернення: 04.05.2026).

38. Катеринич А. А. Соціальна інтеграція молоді з інвалідністю засобами театального мистецтва : дис. ... д-ра філософії : 231 Соціальна робота / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 288 с.

39. Ключко Ю. М. Сучасні соціокультурні практики інклюзії в діяльності музеїв. *Питання культурології*. 2022. Вип. 39. С. 141–150. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256913>

40. Конвенція про права інвалідів. *Верховна Рада України* : вебсайт. 2009. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71/ed20121209#Text (дата звернення: 11.03.2026).
41. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
42. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі cultural studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 49–53. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.175374>
43. Красненко О. Л. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2023. 185 с.
44. Кушнір В. Інтерактивність, інклюзія та партисипація як магістральні лінії інноваційних практик музейної роботи. *Народознавчі зошити*. 2022. № 1(163). С. 16–30.
45. Легенький Ю., Стрельчук В., Гоцалюк А. Апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64(1). С. 176–181. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-24>
46. Лещук Г. Інклюзивна комунікація як інструмент формування інклюзивної культури: термінологічний аналіз. *Social Work and Education*. 2021. Vol. 8, no. 3. P. 364–372. DOI: 10.25128/2520-6230.21.3.5.
47. Лук'яненко К. О. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. № 45. С. 183–190. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247391>
48. Лук'яненко К. О. Розвиток інклюзивного театру в Україні: типи та особливості. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2020. С. 41–44.

49. Лук'яненко К. О. Типи та особливості інклюзивних вистав з урахуванням сприйняття незрячих та слабоворих глядачів. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2021. С. 41–44.

50. Лук'яненко К. Різновиди та специфіка створення вистав із урахуванням сприйняття незрячих та слабоворих глядачів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44, т. 2. С. 14–20.

51. Лук'яненко К. О. Особливості створення вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабоворих глядачів в театрі ляльок : наук. обґрунтування творчого мистец. проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня д-ра мистецтв : 026 «Сценічне мистецтво» / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. 143 с.

52. Мартинюк Т. А. Соціальна інтеграція молоді з інвалідністю : монографія. Луцьк : Волиньполіграф, 2021. 332 с.

53. Матузко О. А. Інклюзія як ключовий елемент розробки інноваційної стратегії культурних закладів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 77–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344223>.

54. Матузко О. А. Варіативність практик культурної інклюзії в театральних закладах України. *Культурологічний альманах*. 2026. № 2(18). 2026. № 2. С. 482–488. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2026.2.56>

55. Матузко О. А. Діяльність інклюзивних театрів в Україні: особливості реалізації ідеї різноманітності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 94–99. DOI: [10.32461/2226-3209.4.2025.351845](https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351845).

56. Матузко О. А. Концепція доступності в контексті розвитку інклюзивних театральних практик. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IX Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістрантів (Київ, 06 листопада 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. С. 29–31. URL:

<https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezi%2006%2011%202025%20ostat%2091.pdf> (дата звернення: 06.11.2025).

57. Матузко О. А. Стратегічні пріоритети розвитку діяльності сучасних закладів культури: аспект інклюзивності. *Культура, мистецтво, креативність: виклики сучасності. Молодіжна наука 2025* : Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених (Київ, 26 листопада 2025 р.). Київ : КНУКиМ, 2025. С. 63–65. URL: https://drive.google.com/file/d/1tVHkLhuTp_RQcNBJ3ks0bG9BOBNFVrj6/view (дата звернення: 26.11.2025).

58. Матузко О. А. Сучасні театральні практики в контексті проблематики впровадження нових соціокультурних кодів та соціальних інновацій: особливості інклюзивного театру. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог* : II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Київ, 9–10 квітня 2026 р.). Київ : НАКККиМ, 2026. С. 257–258.

59. Матузко О. А. Інклюзивна театральна практика як простір комеморації воєнного досвіду та ресоціалізації ветеранів російсько-української війни. *Science and education: synergy of innovation* : X Міжнар. наук.-практ. конф. (Берлін, 18–20 травня 2026 р.). 2026. С. 304–308. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/05/SCIENCE-AND-EDUCATION-SYNERGY-OF-INNOVATION-18-20.05.2026.pdf> (дата звернення: 20.05.2026).

60. Матузко О. А. Становлення та розвиток інклюзивних театральних практик в західній культурі. *European science and innovation congress* : VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Барселона, 1–3 червня 2026 р.). 2026. С. 317–322. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/06/EUROPEAN-SCIENCE-AND-INNOVATION-CONGRESS-1-3.06.26.pdf> (дата звернення: 03.06.2026).

61. Маціюк В. В. Тенденції розвитку інклюзивних культурних практик у країнах Європейського Союзу та Україні. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв. 2026. № 2. С. 152–157. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2026.362278

62. Меднікова Г. С. Концепт «культурні практики» та його роль в трансформації сучасної культури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія.* 2017. Вип. 37(50). С. 30–39.

63. Миколайчук І. Як допомогти людині з порушенням зору побачити виставу? Розповідаємо, хто такі аудіодискриптори. *Суспільне культура.* 18 вересня 2024. URL: <https://suspilne.media/culture/838895-ak-dopomogti-ludini-z-porushennam-zoru-pobaciti-vistavu-rozpovidaemo-hto-taki-audiodeskriptori> (дата звернення: 30.12.2025).

64. Михайлова Р. Д. Театральні проєкти Захи Хадід. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2023. № 3. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.9>

65. Михайлова Р. Д., Легенький Ю. Г., Костюченко О. В. Критерії формування сучасного коворкінгу: теоретичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип. 55(2). С. 90–95. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-14>

66. Мохнюк Р. С. Інклюзія як один з напрямів стратегії розвитку громадянського суспільства: чинник культуротворчості. *Питання культурології.* 2022. Вип. 39. С. 182–193. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256926>

67. На Херсонщині завершився третій сезон інклюзивного театру. *Український південь.* 26 липня 2021. URL: <https://pivdenukraine.com.ua/2021/07/26/na-xersonshhini-zavershivsvya-tretij-sezon-inklyuzivnogo-teatru/> (дата звернення: 13.02.2025).

68. Національна оперета України презентує інклюзивний проєкт із використанням новітніх технологій. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА) :* вебсайт. 2024. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/news/natsionalna-opereta-ukrainy-prezentuie->

inkliuzyvnyi-proiekt-iz-vykorystanniam-novitnikh-tekhnologii (дата звернення: 17.12.2025).

69. Національний тиждень безбар'єрності в Україні у 2026 році. *Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : вебсайт. 2026. URL: <https://knutkt.edu.ua/notification/natsionalnyi-tyzhden-bezbariernosti-v-ukraini-u-2026-rotsi/> (дата звернення: 27.05.2026).

70. Нові технології дозволяють людям з порушеннями зору насолоджуватися театром. *UNDP* : вебсайт. 2018. URL: <https://www.undp.org/uk/ukraine/news/novi-tekhnologiyi-dozvolyayut-lyudyam-z-porushennyamy-zoru-nasolodzhuvatysya-teatrom> (дата звернення: 22.03.2026).

71. Откович К. Сучасні тенденції трансформації культурного простору для інклюзивних потреб. *Глобальні трансформації у сфері культури: виклики сьогодення* : матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 29–30 жовтня 2021 р.). Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2021. С. 32.

72. Про затвердження плану заходів на 2023–2024 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору на період до 2030 року у м. Києві. URL: https://kyivcity.gov.ua/npa/pro_zatverdzhennya_planu_zakhodiv_na_2023__2024roki_z_realizatsi_natsionalno_strategi_iz_stvorennya_bezbaryernogo_prostoru_v_ukrani_na_period_do_2030_roku_u_m_kiyevi/mg__350_983055/ (дата звернення: 07.03.2026).

73. Про затвердження плану заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору на період до 2030 року у м. Києві. URL: https://kyivcity.gov.ua/npa/pro_zatverdzhennya_planu_zakhodiv_na_2025__2026_roki_z_realizatsi_natsionalno_strategi_iz_stvorennnya_bezbaryernogo_prostoru_v_ukrani_na_period_do_2030_roku_u_m_kiyevi/kmg__394/ (дата звернення: 07.03.2026).

74. Правила відвідування Театру на Подолі. *Театр на Подолі* : вебсайт. 2026. URL: <https://theatreonpodil.com/pravyla-vidviduvannya-teatru/> (дата звернення: 04.04.2026).

75. «Паростки» – театр можливостей. *Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти* : вебсайт. 2026. URL: <https://arts.gov.ua/parostky-teatr-mozhlyvostej/> (дата звернення: 09.05.2025).

76. Позняк А. В., Матушко О. А. Рецепція азійського театру в європейському сценічному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86. С. 62–66.

77. Про Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2021–2026 роки : Указ Президента України. 2021. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/487/2021#Text> (дата звернення: 11.10.2025).

78. Про схвалення Національної стратегії зі створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України. 2021. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text> (дата звернення: 11.10.2025).

79. Рилушко І. О. Роль лялькового театру в комунікативному розвитку дітей з інтелектуальними порушеннями. *Корекційна та інклюзивна освіта очима молодих науковців*. 2020. Вип. 8. С. 200–204.

80. Деякі питання комунікаційної підтримки реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 20.12.2024 № 297-р. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/deiaki-pytannia-komunikatsiinoi-pidtrymky-realizatsii-natsionalnoi-stratehii-iz-stvorennia-bezbariernoho-prostoru-v-ukraini-na-period-do-2030-roku-i201224-1301> (дата звернення: 30.12.2025).

81. Про затвердження плану заходів на 2023–2024 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 02.04.2024 № 297-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/372-2023-%D1%80#Text> (дата звернення: 06.01.2026).

82. Про затвердження плану заходів на 2025–2026 роки з реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на

період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 25.03.2025 № 374-р. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-zatverdzhennia-bezbariernoho-prostoru-v-ukraini-na-period-do-2030-roku-i-374> (дата звернення: 06.01.2026).

83. Про схвалення рекомендацій щодо залучення амбасадорів безбар'єрності до комунікаційного супроводу та підтримки реалізації Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 01.04.2026 № 333-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/333-2026-%D1%80#Text> (дата звернення: 06.01.2026).

84. Про створення умов для реалізації прав і законних інтересів осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення : Рішення Київської міської ради від 27.02.2020 № 139/8309. URL: https://kyivcity.gov.ua/npa/pro_stvorenniya_umov_dlya_realizatsi_prav_i_zakonnikh_interesiv_osib_z_invalidnistyu_ta_inshikh_malomobilnikh_grup_naselennya/ (дата звернення: 07.03.2026).

85. Про утворення Ради безбар'єрності у місті Києві : Розпорядження Київського міського голови від 28.01.2025 № 66. URL: https://kyivcity.gov.ua/npa/pro_utvorenniya_radi_bezbaryernosti_u_misti_kiyevi/ (дата звернення: 07.03.2026).

86. Про внесення змін до розпорядження № 66 від 28.01.2025 «Про утворення Ради безбар'єрності у місті Києві» : Розпорядження Київського міського голови від 06.05.2026 № 251. URL: https://kyivcity.gov.ua/npa/pro_vnesennya_zmin_do_rozporyadzhennya_kivskogo_miskogo_golovi_vid_28_sichnya_2025_roku__66/mg__251_1044966/ (дата звернення: 07.03.2026).

87. Романчишин В. Створення безбар'єрного простору у сфері культури: світовий та український досвід. *Питання культурології*. 2026. Вип. 47. С. 159–167. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.47.2026.360794>

88. Сварник Б. В. Партисипативні практики сучасної видовищної культури. *Питання культурології*. 2022. Вип. 40. С. 312–320.

89. Скокова Л. Культурні практики як рух у просторі можливостей. *Культурологічна думка*. 2014. Вип. 7. С. 90–97.
90. Совгира Т. І. Закордонні ініціативи репрезентації українського театру: чеський та польський досвід у період повномасштабного вторгнення (2022–2025 рр.). *Культура України*. 2026. Вип. 92. С. 57–63. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.06>
91. Совгира Т. Алгоритмічний аналіз технології організації культуротворчого процесу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 80–86. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.642>
92. Совгира Т., Малоока Л., Кабанець О. Проблема збереження національної ідентичності українців на тимчасово окупованих територіях. *Питання культурології*. 2025. Вип. 46. С. 107–125. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348529>
93. Судакова В. Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі сучасних суспільств. *Культурологічна думка*. 2020. Т. 17, № 1. С. 165–177.
94. Судакова В. М. Індивідуалізація культурних практик як фундаментальна проблема. Людина. Діалог. *Цифрова культура* : зб. наук. ст. та тез наук. повід. Київ : ІК НАМ України, 2021. С. 58–62.
95. Твердохліб В. У Києві з'явиться театр ветеранів: як до нього долучитися. *ТuКиїв*. 27.04.2024. URL: <https://tykyiv.com/news/u-kiievi-ziavitsia-teatr-veteraniv-iak-do-nogo-doluchitisia/> (дата звернення: 17.03.2026).
96. Театральний фестиваль «Шлях» – платформа для розвитку інклюзивного театру. *Український культурний фонд* : вебсайт. 2025. URL: <https://ucf.in.ua> (дата звернення: 03.12.2025).
97. Театрально-видовищний заклад культури «Київський національний академічний театр оперети». *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА)* : вебсайт. 2026. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/teatry/teatralno-vydovyshchnyi-zaklad-kultury-kyivskiyi-natsionalnyi-akademichnyi-teatr-operety> (дата звернення: 02.04.2026).

98. Театрально-видовищний заклад культури «Київський академічний драматичний театр на Подолі» імені Віталія Малахова. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА)* : вебсайт. 2026. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/teatry/teatralno-vydovyshchnyi-zaklad-kultury-kyivskiy-akademichnyi-dramatychnyi-teatr-na-podoli> (дата звернення: 02.04.2026).

99. Терапія мистецтвом: театр. *Unbroken* : вебсайт. 2025. URL: <https://unbroken.org.ua/ua/projects/terapi-ya-miste-cz-tvom-teatr> (дата звернення: 17.04.2026).

100. У межах Тижня безбар'єрності Молодий театр показав виставу з перекладом жестовою мовою. *Офіційний портал Києва* : вебсайт. 2026. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/u_mezhakh_tizhnya_bezbaryernosti_molodiy_teatr_pokazav_vistavu_z_perekladom_zhestovoyu_movoyu_video/ (дата звернення: 26.05.2026).

101. У столичних театрах вистави адаптують для людей із порушеннями зору за допомогою аудіодискрипції. *Офіційний портал Києва* : вебсайт. 2025. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/u_stolichnikh_teatrakh_vistavi_adaptuyut_dlya_lyudey_iz_porushenniyami_zoru_zha_dopomogoyu_audiodiskriptsii/ (дата звернення: 12.03.2026).

102. У столиці створили плеїбек-театр за участю людей з інтелектуальними порушеннями. *Укрінформ*. 04.11.2021. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-kyiv/3345033-u-stolici-stvorili-plejbekteatr-za-uchastu-ludej-z-intelektualnimi-porushenniyami.html> (дата звернення: 05.05.2026).

103. У сумському театрі вперше відбувся спектакль для людей із порушенням зору. *ZMINA*. 14 вересня 2024. URL: <https://zmina.info/news/u-sumskomu-teatri-vpershe-vidbuvsya-spektakl-dlya-lyudej-z-porushenniyami-zoru/> (дата звернення: 14.03.2026).

104. Культура та креативність для порозуміння та розвитку: Стратегія Українського культурного фонду на 2019–2021 роки. 2019. 37 с. URL: <https://cutt.ly/BO4eKQ3> (дата звернення: 11.02.2026).

105. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 39–43.
106. Хвостова Т. В. Сучасний театр в умовах розвитку інтернет-простору : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2025. 189 с.
107. Фізична безбар'єрність. *Teatractor* : вебсайт. 2026. URL: <https://teatractor.com.ua/fizichna-bezbaryernist> (дата звернення: 11.02.2026).
108. Шатрова М. Інклюзивні практики соціокультурної діяльності Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. Вип. 50. С. 412–419.
109. Швець М. А. Інклюзія в культурі: європейські підходи та їх імплементація в Україні. *Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations : collection of scientific papers «SCIENTIA»* (Amsterdam, June 27, 2025). 2025. С. 163–165.
110. Швець І. Г. Цифрова інклюзія в культурних індустріях: значення, потенціал і можливості. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 328–337. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293806>
111. Швець І. Г. Стратегія цифрової інклюзії в сучасних культурних індустріях крізь призму цифрового розриву. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 97–102.
112. Швець І. Г. Парадигма цифрової інклюзії в культурних і креативних індустріях : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 185 с.
113. Швець І. Г. Музична та аудіовізуальна індустрії як простір цифрової інклюзії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 86–95. DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327891
114. Шлемко О. Д. Особливий театр як дієвий інструмент художнього та арт-терапевтичного впливу. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 297–307.

115. Юдова-Романова К., Борко І., Матузко О. Особливості функціонування аматорських театрів у пенітенціарних установах: історіографічний дискурс. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. № 1. С. 29–47. DOI: 10.31866/2616-759X.7.1.2024.301140

116. Ясеновська М., Зіненко О. Кращі практики інклюзії. 2020. 32 с. URL: https://www.researchgate.net/publication/358054221_KRASI_PRAKTIKI_INKLUZII (дата звернення: 13.10.2025).

117. A Midsummer Night's Dream by William Shakespeare. *Blue Apple Theatre Company* : website. 2010. URL: <https://blueappletheatre.com/a-midsummer-nights-dream> (дата звернення: 12.06.2025).

118. About us. *Pegasus* : website. 2025. URL: <https://pegasustheatre.org.uk/> (дата звернення: 12.04.2025).

119. Ahmed S. A Phenomenology of Whiteness. *Feminist Theory*. 2007. Vol. 8(2). P. 149–168. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464700107078139>

120. Alsina Tarrés M., Mallol Macau C. Estilos de liderazgo e implicación docente en secundaria, una aproximación (auto)biográfica. *Profesorado, Revista De Currículum Y Formación Del Profesorado*. 2021. Vol. 25(3). P. 197–218. DOI: <https://doi.org/10.30827/profesorado.v25i3.9309>

121. Alliance for Inclusion in the Arts. *Candid* : website. 2025. URL: <https://app.candid.org/profile/6916364/alliance-for-inclusion-in-the-arts-13-3387786> (дата звернення: 11.05.2026).

122. Álvarez M. Teatro e Inclusión Social. Cuando la experiencia teatral se convierte en práctica inclusiva. Universidad Autónoma de Madrid, 2023. 517 p.

123. Azorín C. M. Análisis de instrumentos sobre educación inclusiva y atención a la diversidad. *Revista Complutense de Educación*. 2017. Vol. 28(4). P. 1043–1060. DOI: 10.5209/RCED.51343

124. Bailey R. A. Staging a queene opprest: William Habington's exploration of the politics of queenship on the Caroline stage. *Theatre Journal*. 2023. Vol. 65(2). P. 197–214.

125. Ballesta A. M., Vizcaíno O., Mesas E. C. El Arte como un lenguaje posible en las personas con capacidades diversas. *Arte Y Políticas De Identidad*. 2011. Vol. 4. P. 137–152. URL: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/146051> (дата звернення: 07.05.2025).

126. Baltar R., Ana C. Acercamiento a las prácticas culturales de orden festivo/religioso y asociadas con la muerte, sustentadas por los sectores negros y mestizos en el espacio público habanero durante la Tregua Fecunda : tesis de licenciatura en Comunicación Social. La Habana : FCOM-UH, 2014.

127. Becerra C. Universidad del siglo XXI y la inclusión de la diversidad contemporánea en un enfoque intercultural. *Revista de estudios y experiencias en educación*. 2021. Vol. 20(43). P. 75–93. DOI: <http://dx.doi.org/10.21703/rexe.20212043becerra4>.

128. Belenguer L., Suelves D., Méndez V. El teatro como herramienta para el desarrollo de las habilidades sociales y la inclusión educativa. *Revista Española de Orientación y Psicopedagogía*. 2022. Vol. 33, no. 1. P. 128–147. DOI:10.5944/reop.vol.33.num.1.2022.33770

129. Billington M. Back to the Bad Old Days. *The Guardian*. June 16, 2004. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2004/jun/16/theatre.rsc> (дата звернення: 11.02.2025).

130. Blue Apple Theatre Company. *Blue Apple Theatre* : website. URL: <http://blueappletheatre.com> (дата звернення: 12.03.2025).

131. Boal A. Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1974. 238 s.

132. Boram L., Trena J. Disability access and inclusion in performing arts festivals. *International Journal of Event and Festival Management*. 2025. Vol. 16(3). P. 382–401. DOI: 10.1108/IJEFM-08-2024-0109.

133. Bourdieu P. Habitus, code, codification. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. 1986. № 64. P. 40–44.

134. Bourdieu P. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 1988.

135. Brizard L. War Veterans in Ukraine Bring Their Stories to the National Stage. *United 24 Media*. 18.02.2026. URL: <https://united24media.com/culture/war-veterans-in-ukraine-bring-their-stories-to-the-national-stage-15982> (дата звернення: 11.04.2026).

136. Bruno Ch. Disability in American Theater: Where is the Tipping Point? *HowlRound Theatre Commons*. April 07, 2014. URL: <https://howlround.com/disability-american-theater> (дата звернення: 11.04.2026).

137. Burge P., Ouellette-Kuntz H., Hutchinson N. A Quarter Century of Inclusive Education for Children with Intellectual Disability in Ontario: Public Perceptions. *Canadian Journal of Educational Administration and Policy*. 2008. Vol. 87. P. 1–22.

138. Bustos Brea P. La accesibilidad en el teatro: subtítulo y audiodescripción. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*. 2025. No. 278. P. 69–83. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi278.12559>.

139. Cameron A. Geographies of welfare and exclusion: Social inclusion and exception. *Progress in Human Geography*. 2006. Vol. 30(3). P. 396–404.

140. Carter R. Justifying Paternalism. *Canadian Journal of Philosophy*. 1977. Vol. 7. P. 133–145.

141. Castro Bedoya J. O. El teatro: una herramienta pedagógica para la inclusión y la comunicación en el trabajo artístico con un grupo de personas en situación de discapacidad, perteneciente al programa de atención integral a la discapacidad del municipio de Envigado. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. 2016. 69 p. URL: <https://repository.upb.edu.co/server/api/core/bitstreams/6791a0e4-e923-4b65-ab4e-a224c968b015/content> (дата звернення: 12.04.2025).

142. Celebrating Our Past, Imagining Our Future. *National Theatre of the Deaf*: website. 2025. URL: <https://ntd.org/about-us/> (дата звернення: 05.05.2026).

143. Clement T., Bigby C. Making Life Good in the Community: Building Inclusive Communities. Melbourne : Report for the Department of Human Services, 2008.

144. Collins A., Rentschler R., Williams K., Azmat F. Exploring barriers to social inclusion for disabled people: perspectives from the performing arts. *Journal of Management & Organization*. 2021. Vol. 28, no. 2. P. 1–15.
145. Conroy C. How can the theatre be fully accessible? *Thinking through Theatre and Performance* / ed. by M. Bleeker, A. Kear, J. Kelleher, H. Roms. London ; New York : Methuen Drama, 2019. P. 47–57.
146. Convention on the Rights of Persons with Disabilities and Optional Protocol. United Nations, 2006. 37 p. URL: <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf> (дата звернення: 12.02.2025).
147. Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y Protocolo Facultativo. New York : ONU, 2006. 42 p.
148. Couch-theater: Thikwa classics. Theater Thikwa : website. 2020. URL: <https://www.thikwa.de/ein-zweiter-newsbeitrag/> (дата звернення: 12.05.2026).
149. Council of Europe. Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors. Cambridge : Cambridge University Press, 2018.
150. Dancin' Oxford's spring dance festival 2025. *Dancin' Oxford's* : website. 2025. URL: <https://www.dancinoxford.co.uk/dancin-oxfords-spring-dance-festival-2025/> (дата звернення: 07.09.2025).
151. Deal M. Aversive Disablism: Subtle Prejudice Toward Disabled People. *Disability and Society*. 2007. Vol. 22. P. 93–107.
152. Derby J. Disability Studies and Art Education. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*. 2011. Vol. 52(2). P. 94–111. DOI: 10.1080/00393541.2011.11518827
153. Di Giovanni E. Participatory accessibility: creating audio description with blind and non-blind children. *Journal of Audiovisual Translation*. 2018. Vol. 1, no. 1. P. 155–169.
154. Di Giovanni E. Inclusive theatre-making: Participation, empowerment and well-being. *inTRAlinea. Special Issue: Inclusive Theatre: Translation,*

Accessibility and Beyond. 2022. URL: <https://www.intralinea.org/specials/article/2609> (дата звернення: 05.08.2025).

155. Díaz Cintas J. (Ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam : John Benjamins, 2008. 263 p.

156. Dworkin G. Paternalism. *The Utilitarians* / ed. by R. A. Wasserstrom. Belmont, Calif : Wadsworth Publishing Co., 1971. P. 107–126.

157. Dubatti J. Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. *Gestos*. 2010. Issue 25. P. 53–81.

158. Dubatti J. Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*. 2016. Vol. 19. P. 80–95. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>

159. El Festival "Una mirada diferente", del Centro Dramático Nacional, ultima un encuentro de festivales de arte y discapacidad. *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* : website. 2026. URL: <https://www.redescena.net/noticia/5368/el-festival-una-mirada-diferente-del-centro-dramatico-nacional-ultima-un-encuentro-de-festivales-de-arte-y-discapacidad/> (дата звернення: 28.04.2026).

160. Epskamp K. *Theatre for development: An introduction to context, applications & training*. London : Zed Books, 2006. 192 c.

161. Executive Order on Diversity, Equity, Inclusion, and Accessibility in the Federal Workforce. *The White House*. 2021. URL: <https://bidenwhitehouse.archives.gov/briefing-room/presidential-actions/2021/06/25/executive-order-on-diversity-equity-inclusion-and-accessibility-in-the-federal-workforce/> (дата звернення: 07.10.2025).

162. European Accessibility Act (EAA). *European Commission* : website. 2026. URL: https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/disability/european-accessibility-act-eaa_en (дата звернення: 09.12.2025).

163. Fanahei R. Playback theater as the practice of community-based social healing. *Collection of Scientific Papers «ΛΟΓΟΣ»* (Seoul, November 24, 2023). 2023. P. 288–291. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-24.11.2023.89>.

164. Fawcett B. Children and disability: Constructions, implications and change. *International Social Work*. 2016. Vol. 59. P. 224–234. DOI: 10.1177/0020872813515011

165. Ferdman B. M., Davidson M. N. A matter of difference – Inclusion: What can I and my organization do about it? *The Industrial-Organizational Psychologist*. 2002. Vol. 39(4). P. 80–85.

166. Ferdman B. M., Deane B. R. (Eds.). Diversity at work: The practice of inclusion. San Francisco, CA : Jossey-Bass, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118764282.ch1>

167. Fisher K. R., Purcal C. Policies to change attitudes to people with disabilities. *Scandinavian Journal of Disability Research*. 2017. Vol. 19, no. 2. P. 161–174. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/15017419.2016.1222303>.

168. Fischer-Lichte E. Estetica del performativo. Roma : Carocci Editore, 2016. 376 p.

169. Font-Bisier M. A. Cine inclusivo. Nuevas miradas en accesibilidad audiovisual. *Fòrum de Recerca*. 2021. Vol. 26. P. 69.

170. Fornasari F. Social Inclusion and Museum. Communities, Places, Narratives. *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*. 2020. Vol. 3. P. 159–185.

171. Fraser N. Social Justice in the age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation. *Culture and Economy After the Cultural Turn* / ed. by L. J. Ray, R. A. Sayer. London : Sage, 1999. P. 25–52.

172. Fuentes T. El acceso a la cultura como vía a la inclusión de las personas con discapacidad. *El Amauta*. 2012. Vol. 8–9. URL: http://amauta.upra.edu/vol8-9/dossier/Articulo_Thaniana_Fuentes.pdf (дата звернення: 11.04.2025).

173. Galletti H. D., Ferrán Fernández Y. Avatares habaneros en las postrimerías del XIX: acercamiento a las prácticas culturales/simbólicas en el

espacio urbano de La Habana durante la Tregua Fecunda : tesis de licenciatura en Periodismo. La Habana : FCOM-UH, 2011.

174. Galloway T., Nudd D. M., Sandahl C. Actual lives and the ethic of accommodation. *The Community Performance Reader*. Oxfordshire : Taylor & Francis, 2007. P. 227–234.

175. Gökdağ E. Augusto Boal's The Joker System. *İdil*. 2014. Vol. 3, issue 4. P. 27–37.

176. Gutiérrez-Ortega M., Martín-Cilleros M. V., Jenaro C. El Index para la inclusión: presencia, aprendizaje y participación. *Revista Nacional e Internacional de Educación Inclusiva*. 2014. Vol. 7(3). P. 186–201. URL: <http://www.revistaeducacioninclusiva.es/index.php/REI/article/view/139/133> (дата звернення: 07.03.2025).

177. Haan A. D. Social Exclusion: An alternative concept for the study of deprivation? *IDS Bulletin*. 1998. Vol. 29(1). P. 10–19.

178. Habermas J. Teoría de la acción comunicativa : 2 volúmenes. Madrid : Taurus, 1987. T 1. 517 p. T. 2. 618 p.

179. Hall E. The entangled geographies of social exclusion/inclusion for people with learning disabilities. *Health & Place*. 2005. Vol. 11(2). P. 107–115.

180. Hall E. Spaces of social inclusion and belonging for people with intellectual disabilities. *Journal of Intellectual Disability Research*. 2010. Vol. 54. P. 48–57.

181. Heim C. Audience as performer. The changing role of theatre audiences in the twenty-first century. London; New York : Routledge, 2016. <https://www.book2look.com/embed/9781317633549>

182. Hervitz S. El teatro como apoyo inclusivo para la atención a la diversidad. *MAMAKUNA*. 2017. No. 4. P. 30–37.

183. Hickson A. Dramatické a akční hry ve výchově, sociální práci a klinické praxi. Praha : Portál, 2000. 167 p.

184. Gigerl M., Sanahuja-Gavaldà J. M., Petrinska-Labudovikj R., Moron-Velasco M., Rojas-Pernia S., Tragatschnig U. Collaboration between Schools and

Museums for Inclusive Cultural Education: Findings from the INARTdis-Project. *Frontiers in Education*. 2022. Vol. 7. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/education/articles/10.3389/feduc.2022.979260/full>

185. Greco G. M. The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*. 2018. Vol. 1(1). P. 205–232.

186. Grynyshyna M., Gusakova N., Boklan M., Strelchuk V., Ivaschenko I. Cyber-Theater as Another Dimension of Communication in Contemporary Performing Arts. *Studies in Media and Communication*. 2022. Vol. 10(2). P. 346–355. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v10i2.5638>.

187. Jantzen W. La participación activa de personas con discapacidad a partir del arte y la comunicación. Aularia. *Revista Digital de Comunicación*. 2014. Vol. 3(2). P. 47–52. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4753795> (дата звернення: 05.02.2026).

188. Jiménez A. S., Quinto N. M. M., Yambo M. L. C., Méndez K. V. Inclusión Educativa de Estudiantes con Discapacidades en Escuelas Públicas Ecuatorianas. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*. 2024. Vol. 8(2). P. 2954–2971.

189. Kabaso S. Theatre for development in Zambia. Zambia : Kabsy Digital Media, 2013.

190. Klein J. Teatro y dramaterapia. Barcelona : Ediciones Octaedro S.L., 2017. 136 p.

191. Kowzan T. Literatura y espectáculo. Madrid : Taurus, 1992.

192. Lage de la Rosa M., Almazor L. El teatro inclusivo como recurso en Arteterapia para la recuperación en el trauma. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. 2021. Vol. 16. P. 159–170. DOI: [10.5209/arte.74394](https://doi.org/10.5209/arte.74394).

193. Levine J. A century of evolution of the accessibility concept. *Transportation Research Part D: Transport and Environment*. 2020. Vol. 83. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1361920919316062> (дата звернення: 14.10.2025).

194. Lewis A. A Younger Theatre: Spotlight on Blue Apple Theatre. 2012. URL: <http://www.ayoungertheatre.com/spotlight-on-blue-apple-theatre> (дата звернення: 05.07.2025).
195. López-Ruiz D. Arteterapia como estrategia de inclusión social y mejora educativa en contextos educativos. *Avances en Supervisión Educativa*. 2016. No. 25. DOI: 10.23824/ase.v0i25.555
196. Lucero C. Cordobazo. Teatro. Un nuevo teatro: Libre Teatro Libre. La Izquierda Diario. 2016. URL: <https://www.laizquierdadiario.com/Un-nuevo-teatro-Libre-Teatro-Libre> (дата звернення: 22.03.2026).
197. Ludwig E. Stigma in the Arts: How Perceptual Barriers Influence Individuals with Disabilities Participation in Arts Organizations. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. 2012. Vol. 42. P. 141–151. DOI: 10.1080/10632921.2012.729498
198. Marín R. J. C., Rogel G. C. C., Báez C. J. M., Suntaxi J. A. T., Salazar J. A. P., Falcones H. A. D. Perspectivas y desafíos de la inclusión de personas con discapacidad en la educación superior: Avances y oportunidades. 2024. Vol. 4(1). P. 1–21.
199. Mateus Cifuentes L. E., Vallejo Moreno D. M., Obando Posada D., Fonseca Durán L. Percepción de las prácticas y cultura inclusiva en una comunidad escolar. *Avances en Psicología Latinoamericana*. 2017. Vol. 35(1). P. 177–191. DOI: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/apl/a.4854>
200. McCarthy J., Galvao K. Enacting participatory development: Theatre-based techniques. London, 2004. 151 p.
201. McMaster Ch. Inclusion in New Zealand: The Potential and Possibilities of Sustainable Inclusive Change Through Utilising a Framework for Whole School Development. *New Zealand Journal of Educational Studies*. 2015. Vol. 50(2). P. 239–253. DOI: 10.1007/s40841-015-0010-3.
202. Mill J. S. On Liberty. The Utilitarians. New York : Anchor Books, 1973.
203. Ministerio de Cultura, Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad. Estrategia integral española de cultura para todos. Accesibilidad a la cultura para las

personas con discapacidad. 2011. URL: http://www.msssi.gob.es/ssi/discapacidad/docs/estrategia_cultura_para_todos.pdf (дата звернення: 17.04.2025).

204. Mira M. C., Bertoncello E. R. Dossiê: Para Além da distinção: condicionantes sociais do gosto e disputas simbólicas na contemporaneidade. *Revista Estudos de Sociologia*. 2019. Vol. 46. P. 19–43. URL: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/12802/8382>

205. Mitchell R. B., Rapkin C. Urban traffic: A function of land use. Columbia University Press, 1954. 226 p.

206. Moreno-González A. La Mediación Artística: Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario. Barcelona : Octaedro, 2016.

207. Mazur I. Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches. *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility* / ed. by Ł. Bogucki, M. Deckert. Palgrave Macmillan, 2020. P. 227–248.

208. Narciso D., Pádua L., Adão T., Peres E., Magalhães L. Mixar Mobile Prototype: Visualizing Virtually Reconstructed Ancient Structures In Situ. *Procedia Computer Science*. 2015. Vol. 64. P. 852–861.

209. Nicholson C. No más fantasmas: la memoria traumática en la vida y obra de Robert Graves. *Arte, Memoria y trauma: Aletheia, dar forma al dolor* / ed. by M. López. 2018. Vol. 1. P. 61–78.

210. Nijkamp J., Cardol M. Diversity, opportunities, and challenges of inclusive theatre. *Journal of Social Inclusion*. 2020. Vol. 11(2). P. 20–32. DOI: 10.36251/josi153

211. Núñez A. La audiodescripción en el teatro: Un modelo de análisis discursivo y traductor. *Traducir en la frontera* / ed. by S. Cruces Colado, M. del Pozo Triviño, A. Luna Alonso, A. Álvarez Lugrís. 2012. P. 721–740.

212. Okyayuz Ş., Sancaktaroğlu Bozkurt S. Çeviri Projelerinde Süreç: Engelsiz Erişim Örneği. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*. 2021. No. 31. P. 202–219. DOI: 10.37599/ceviri.993681.

213. Orozco G. Comunicación y prácticas sociales. Las prácticas en el contexto comunicativo. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación*. 1998. No. 62. P. 4–6. URL: https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/issue/view/62_1998

214. Our mission. *Theater Breaking Through Barriers (TBTB)* : website. 2026. URL: <https://www.tbtb.org/about-us> (дата звернення: 20.05.2026).

215. Palacios A., Romanach J. El modelo de la diversidad. España : Ediciones Diversitas, 2006. URL: <https://www.dykinson.com/cart/download/articulos/3949/> (дата звернення: 01.04.2025).

216. Pavis P., Rosa G. Tendencias interculturales y práctica escénica / trad. M. de Pilar Ortiz Lovillo. Grupo Editorial Gaceta, 1994. 157 s.

217. Paz E., Flores H., Silva I. Prácticas inclusivas del profesorado universitario en el aula de clases: Una revisión de la literatura. *Revista Universidad y Sociedad*. 2022. Vol. 14(6). P. 246–255.

218. Pérez-Delgado H. Teatro, discapacidad e inclusión social. Un acercamiento desde la obra de teatro ciego La casa de los deseos (México). *Revista de la Facultad de Medicina*. 2015. Vol. 63, supl. 1. S. 61–66. DOI: 10.15446/revfacmed.v63n3sup.49342

219. Polínek M. D. Tetroterapeutické trendy v systému péče o osoby se specifickými potřebami v České republice : disertace. Olomouc : Fakulta pedagogiky, 2007.

220. Portal Moreno R. Por los caminos de la utopía: un estudio de las prácticas comunicativas de los Talleres de Transformación Integral del Barrio en la Ciudad de La Habana : doctorado en Ciencias de la Comunicación. La Habana : FCOM-UH, 2003.

221. Pressman H., Schulz D. The art of access: A practical guide for museum accessibility. Rowman & Littlefield Publishers, 2021. 232 p.

222. Profile. Die Ausweitung der Kunstzone (The Expansion of the Art Community). *Theater Thikwa* : website. URL: <https://www.thikwa.de/en/about-thikwa/about-thikwa-profil/> (дата звернення: 11.05.2026).

223. Rawal N. Social inclusion and exclusion: A review. *Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology*. 2008. Vol. 2. P. 161–180.

224. Remael A., Reviers N., Vercauteren G. (Eds.). Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines. EUT, 2015.

225. Reverter-Olive B. Traducción y accesibilidad en el teatro: la oferta para espectadores con discapacidad sensorial en Valencia. Trans. *Revista de traductología*. 2025. Vol. 29. P. 123–142.

226. Rizo M. La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación "ciudad y comunicación". *Revista Andamios*. 2005. Año 1, no. 2. P. 197–225.

227. Rodney Bell: ‘Silence for me is a meaningful piece of rejuvenation’. RNZ. 2024. URL: <https://www.rnz.co.nz/national/programmes/afternoons/audio/2018932678/rodney-bell-silence-for-me-is-a-meaningful-piece-of-rejuvenation> (дата звернення: 12.05.2026).

228. Romero Fresco P. Accessible filmmaking: integrating translation and accessibility into the filmmaking process. London ; New York : Routledge, 2019.

229. Ruiz B., Quintana I., García Crespo Á., de Castro M., Souto M., González I., López J., Heredia J., Sánchez J. Guía de accesibilidad al teatro a través del subtítulo y la audiodescripción. Real Patronato sobre Discapacidad y Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, 2013. 117 p.

230. Quiénes somos. *Teatro Accesible* : website. 2025. URL: <https://teatroaccesible.com/quienes-somos/> (дата звернення: 08.09.2025).

231. Sáez-Velasco S., Merino-Orozco A., Di Giusto-Valle C., Mercado-Val E., Pérez De Albéniz-Garrote G., Delgado-Benito V., Medina-Gómez B. Cultural Participation as a Pathway to Social Inclusion: A Systematic Review and

Youth Perspectives on Disability and Engagement. *Societies*. 2025. Vol. 15(10). Art. 288. DOI: <https://doi.org/10.3390/soc15100288>.

232. Saunders E. Arthur Hughes: First disabled Richard III is "big gesture" from RSC. *BBC News*. 2022, 17 June. URL: <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-61549419> (дата звернення: 08.09.2025).

233. Sedano Solís A. Prácticas escénicas con enfoque de género en espacios educativos: La escuela como espacio de emancipación del cuerpo. *Teatro*. 2022. Vol. 7. P. 121–130. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.68009>.

234. Severino G., Silva W. S., Silva Severino M. F. Psicodrama: cuerpo, espacio y tiempo hacia la libertad creadora. *Arteterapia. Papeles De Arteterapia Y Educación Artística Para La Inclusión Social*. 2015. Vol. 10. P. 139–151.

235. Silvestri A. Theater as a Universal Language. *European Commission* : website. 2026. URL: <https://epale.ec.europa.eu/en/blog/theater-universal-language> (дата звернення: 12.03.2026).

236. Simkhada P. P., Shyangdan D., van Teijlingen E. R., Kadel S., Stephen J., Gurung T. Women's Knowledge of and Attitude Towards Disability in Rural Nepal. *Disability and Rehabilitation*. 2013. Vol. 35. P. 606–613.

237. Simplican S. C., Leader G., Kosciulek J., Leahy M. Defining social inclusion of people with intellectual and developmental disabilities: An ecological model of social networks and community participation. *Research in Developmental Disabilities*. 2015. Vol. 38. P. 18–29.

238. Shakespeare T. *Disability Rights and Wrongs*. London : Routledge, 2006.

239. Shore L. M., Randel A. E., Chung B. G., Dean M. A., Ehrhart K. H., Singh G. Inclusion and diversity in work groups: A review and model for future research. *Journal of Management*. 2011. Vol. 37(4). P. 1262–1289. DOI: [10.1177/0149206310385943](https://doi.org/10.1177/0149206310385943)

240. Sloman A. Using participatory theatre in international community development. *Community Development Journal*. 2012. Vol. 47, № 1. P. 42–57. DOI: <https://doi.org/10.1093/cdj/bsq059>

241. Snyder J. The Visual Made Verbal. The Didactics of Audiovisual Translation / ed. by J. Díaz-Cintas. John Benjamins, 2008. P. 191–198.

242. Suárez-Donoso V. Democratización del teatro hacia un territorio inclusivo: discapacidad cognitiva y experiencias teatrales para el desarrollo socioemocional y del pensamiento. *Tercio Creciente*. 2025. Vol. 27. P. 97–118. DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.27.9023>.

243. The Apothetae Two-Year Residency at the Public. *The Public Theater* : website. 2025. URL: <https://publictheater.org/artistic-programs/the-apothetae-residency/> (дата звернення: 12.05.2026).

244. Theater. Rebellion – the story of Thikwa. *Theater Thikwa* : website. 2025. URL: <https://www.thikwa.de/en/about-thikwa/about-thikwa-profil/> (дата звернення: 22.04.2025).

245. Trujillo A., Sanabria L., Carrizosa L., Parra E. Comprensión de la ocupación humana. Ocupación: sentido, realización y libertad. Diálogos ocupacionales en torno al sujeto, la sociedad y el medio ambiente / ed. by C. Rojas. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia, 2011.

246. Universal Declaration of Human Rights (UDHR) : adopted December 10, 1948. G.A. Res. 217A (III). U.N. Doc. A/810. 1948. URL: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

247. Vargas D. R., Jiménez M. C., Samacá E. J. El Arte como ocupación, una vía hacia la inclusión : informe de investigación. Bogotá : Escuela Colombiana de Rehabilitación. URL: <https://repositorio.echr.edu.co/handle/001/62> (дата звернення: 12.05.2026).

248. Vargas-Pineda D. R., López-Hernández O. Experiencias de Artistas con Discapacidad frente a la Promoción de la Inclusión Social. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2020. Vol. 32. P. 31–44. DOI: 10.5209/aris.60622

249. Vernant J. P., Vidal-Naquet P. Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico. Einaudi, 1976. 180 p.

250. Volpe G. Arte Outsider: Aproximación a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte : trabajo de grado.

Barcelona : Universidad Pompeu Fabra, 2013. URL: <https://repositori.upf.edu/items/9ca06a37-836b-449a-a1a5-c17679db0135#page=1> (дата звернення: 07.05.2025).

251. Warren B. (Ed.). Using the creative arts in therapy. London ; New York : Routledge, 2006. URL: <https://www.routledge.com/Using-the-Creative-Arts-in-Therapy-and-Healthcare-A-Practical-Introduction/Warren/p/book/9780415404044> (дата звернення: 10.05.2025).

252. Winters L. A. Globalization, infrastructure, and inclusive growth. 2014. URL: <https://www.adb.org/sites/default/files/publication/156319/adbi-wp464.pdf> (дата звернення: 12.10.2025).

253. Wooster R. Creative inclusion in community theatre: A journey with Odyssey Theatre. *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2009. Vol. 14(1). P. 79–90.

254. World report on disability. World Health Organization : website. 2011. URL: <https://www.who.int/teams/noncommunicable-diseases/sensory-functions-disability-and-rehabilitation/world-report-on-disability> (дата звернення: 05.03.2025).

255. Worthington N. M. More than a lucky break: disability, ambition, and a shifting theatre climate. *Creative Industries Journal*. 2026. Vol. 19, № 2. P. 244–255. DOI: <https://doi.org/10.1080/17510694.2025.2479434>

256. Yazbeck M., McVilly K., Parmenter T. Attitudes Towards People with Intellectual Disability. *Journal of Disability Policy Studies*. 2004. Vol. 15. P. 97–111.

257. Yingling M. C. The possibility spectrum: Increasing diversity & inclusion in arts organizations. *European Journal of Cultural Management and Policy*. 2020. Vol. 10(1). P. 47–66. DOI: [10.3389/ejcmp.2023.v10iss1-article-4](https://doi.org/10.3389/ejcmp.2023.v10iss1-article-4)

ДОДАТКИ

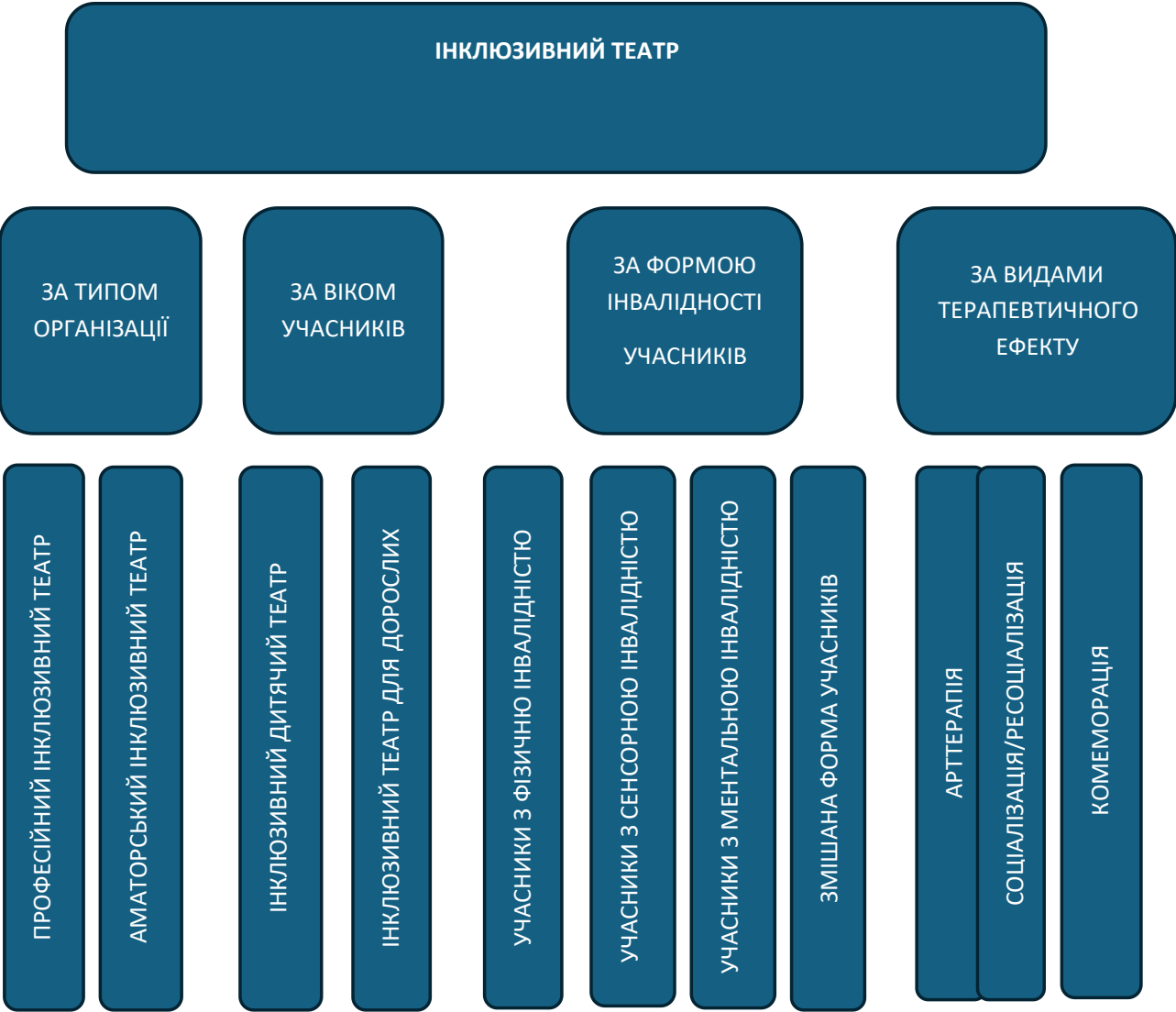
Додаток А.

Елементи/послуги доступного театру (авторська розробка)



Додаток Б.

Інклюзивний театр в Україні: класифікація (авторська розробка)

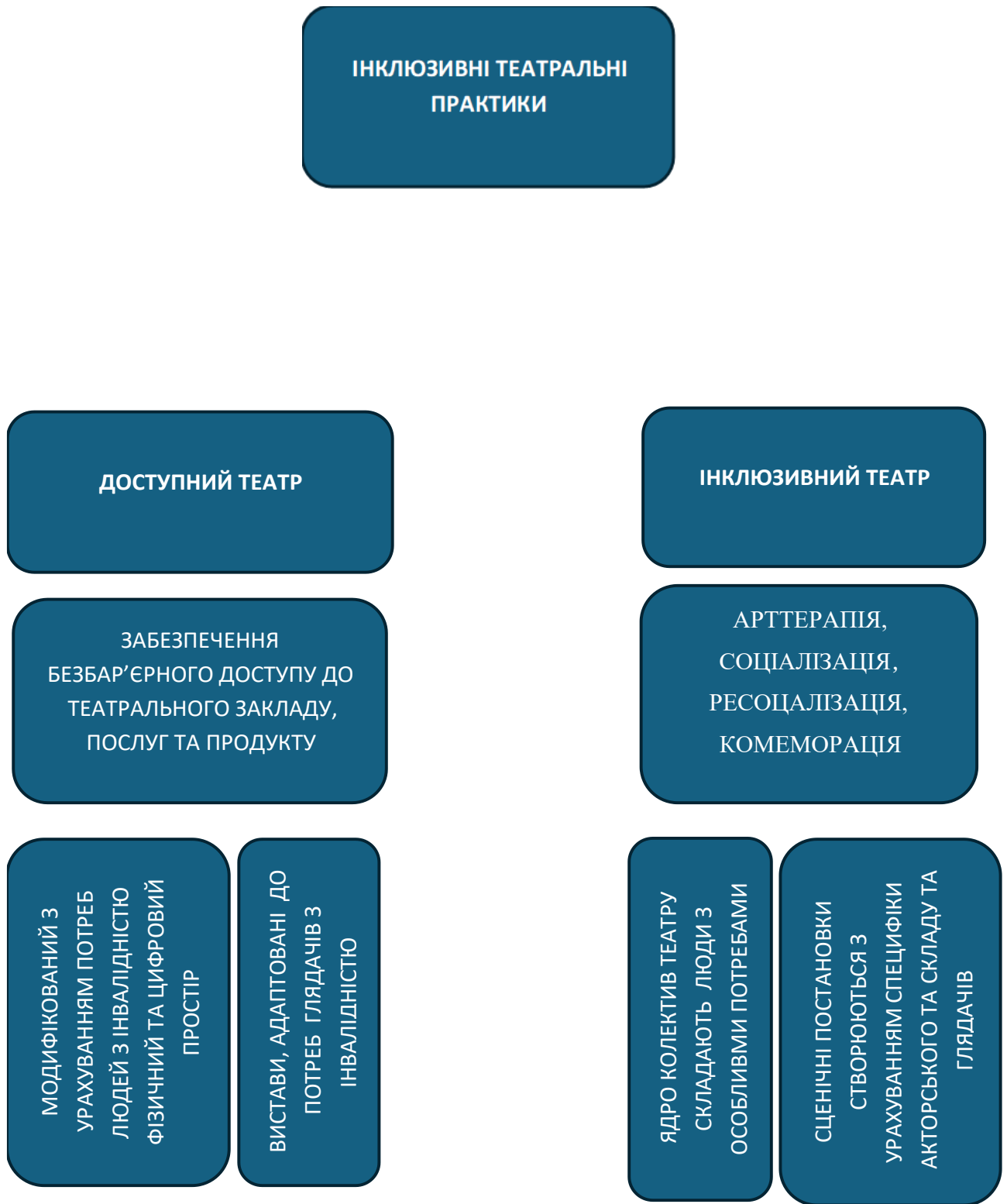


Додаток В.

**Основні форми інклюзивного театру як ефективного
інструментарію у травмофокусованій арттерапії та комеморації воєнного
досвіду (авторська розробка)**



Інклюзивні театральні практики в Україні (авторська розробка)



Додаток Д.

Список опублікованих праць за темою дисертації

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації**

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Матузко О. А. Інклюзія як ключовий елемент розробки інноваційної стратегії культурних закладів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 3. С. 77–81. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2025.344223>
2. Матузко О. А. Діяльність інклюзивних театрів в Україні: особливості реалізації ідеї різноманітності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 4. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351845>
3. Матузко О. А. Варіативність практик культурної інклюзії в театральних закладах України. *Культурологічний альманах*. 2026. № 2. С. 482–488. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2026.2.56>

Опубліковані праці апробаційного характеру

4. Матузко О. А. Концепція доступності в контексті розвитку інклюзивних театральних практик. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали ІХ Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран, Київ, 6 листопада 2025 р. Київ : НАКККиМ, 2025. С. 29–31. URL: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Tezi%2006%2011%202025%20ostat%2091.pdf>
5. Матузко О. А. Стратегічні пріоритети розвитку діяльності сучасних закладів культури: аспект інклюзивності. *Культура, мистецтво, креативність : виклики сучасності. Молодіжна наука 2025* : всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених, Київ,

26 листопада 2025. Київ : КНУКиМ, 2025. С. 63–65. URL: https://drive.google.com/file/d/1tVHkLhuTp_RQcNBj3ks0bG9BOBNFVrj6/view

6. Матузко О. А. Сучасні театральні практики в контексті проблематики впровадження нових соціокультурних кодів та соціальних інновацій: особливості інклюзивного театру. *Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог* : матеріали II Всеукр. наук. конф. з міжнар. участю Київ, 9–10 квітня 2026 р. Київ : НАКККиМ, 2026. С. 257–258. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/VR/1/42/1/Tezi%20konf.%2009-10.04.2026.pdf>

7. Матузко О. А. Інклюзивна театральна практика як простір комеморації воєнного досвіду та ресоціалізації ветеранів російсько-української війни. *Science and education: synergy of innovation* : X Міжнародна науково-практична конференція, 18–20.05.2026 року, Берлін, Німеччина. Берлін, 2026. С. 304–308. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/05/SCIENCE-AND-EDUCATION-SYNERGY-OF-INNOVATION-18-20.05.2026.pdf>

8. Матузко О. А. Становлення та розвиток інклюзивних театральних практик в західній культурі. *European science and innovation congress* : VII Міжнародна науково-практична конференція, 1–3 червня 2026 року, Барселона, Іспанія. Барселона, 2026. С. 317–322. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/06/EUROPEAN-SCIENCE-AND-INNOVATION-CONGRESS-1-3.06.26.pdf>

Праці, що додатково висвітлюють зміст дисертації

9. Юдова-Романова К., Борко І., Матузко О. Особливості функціонування аматорських театрів у пенітенціарних установах: історіографічний дискурс. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. № 1. С. 29–47. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301140>

О. Матузком проаналізовано частину наукових джерел статті, взято участь у формулюванні висновків.

10. Позняк А. В., Матузко О. А. Рецепція азіатського театру в європейському сценічному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86. С. 62–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-8>

О. Матузком розроблено концепцію статті, проаналізовано емпіричний матеріал, взято участь у формулюванні висновків.