

ISSN 2410-1176 (Print)  
ISSN 2616-4183 (Online)



# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

*Збірник наукових праць*

---

**ВИПУСК**

**48**

**ISSUE**

---

## BULLETIN OF KNUKіM

**Series in Arts**

*Collection of Scientific Papers*

Київ  
Видавничий центр КНУКіМ  
Kyiv  
KNUKіM Publishing Centre  
2023

Київський національний університет культури і мистецтв  
**Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство**

Збірник наукових праць

Збірник наукових праць висвітлює актуальні історичні й теоретичні проблеми мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з історією української та світової художньої культури.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 14 від 29.05.2023 р.)*

**Головний редактор**

**Олександр Безручко** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Відповідальний секретар**

**Світлана Оборська** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

**Члени редакційної колегії**

**Рута Адамонене** – д-р філософії, проф., Університет Миколаша Ромеріса (Литва); **Наталія Барна** – д-р філос. наук, доц., Відкритий міжнародний університет розвитку людини "Україна" (Україна); **Мартіна Бласкова** – д-р філос., проф., Поліцейська академія Чеської Республіки в Празі (Чехія); **Тетяна Божко** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ігор Бондар** – доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Надія Брояко** – канд. мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Віолетта Дутчак** – д-р мистецтвознавства, проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна); **Ірина Іващенко** – проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Бо-Ва Люнг** – д-р філософії, проф., Гонконгський університет освіти (Гонконг); **Алла Медведєва** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Рада Михайлова** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет технологій та дизайну (Україна); **Тетяна Молчанова** – д-р мистецтвознавства, проф., Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка (Україна); запрошений проф., Університет імені Яна Длугоша (Польща); **Тетяна Павлюк** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Аліна Підлипська** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Марина Погребняк** – д-р мистецтвознавства, доц., Бердянський державний педагогічний університет (Україна); **Олена Реброва** – д-р пед. наук, проф., ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (Україна); **Жанель Рейнелт** – почесний проф., Ворицький університет (Великобританія); **Леся Смирна** – д-р мистецтвознавства, проф., Національна академія мистецтв України (Україна); **Тетяна Совгира** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Валері Ф. Стіл** – д-р філос., Технологічний інститут моди, Нью-Йорк (США); **Андрій Фурдичко** – д-р мистецтвознавства, проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Ріян Хідаятулла** – викладач, Університет Лампунг (Індонезія); **Катерина Юдова-Романова** – канд. мистецтвознавства, доц., Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

---

*Збірник наукових праць «Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство» відображається в таких базах: DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).*

---

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія КВ № 24360-14200 ПР від 03.03.2020 р.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 02.07.2020 року № 886 за спеціальностями: 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 022 «Дизайн», 024 «Хореографія», 025 «Музичне мистецтво», 026 «Сценічне мистецтво».

ISSN	2410-1176 (Print) 2616-4183 (Online)
Рік заснування	1999
Періодичність	2 рази на рік
Засновник / адреса засновника	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	Наукова бібліотека, вул. Є. Коновальця, 36, каб. 1, м. Київ, Україна, 01133
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Дмитра Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	arts-series-knukim.pp.ua
E-mail	arts.series@knukim.edu.ua
Телефон	+38 (044) 5296138

*За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор*

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2023  
© Автори статей, 2023

Kyiv National University of Culture and Arts  
**Bulletin of KNUKiM. Series in Arts**

Collection of Scientific Papers

The collection of scientific papers highlights the actual historical and conceptual issues of art studies. The themes of the articles are connected with contemporary art, as well as with the history of Ukrainian and global art culture.

*Recommended for publication by the Academic Council  
of the Kyiv National University of Culture and Arts  
(Minutes No. 14 dated 29.05.2023)*

**Editor-in-Chief**

**Oleksandr Bezruchko** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Executive Editor**

**Svitlana Oborska** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

**Editorial board members**

**Ruta Adamoniene** – Habil. Dr, Professor, Mykolas Romeris University (Lithuania); **Nataliia Barna** – DSc in Philosophy, Associate Professor, Open International University of Human Development “Ukraine” (Ukraine); **Martina Blaskova** – DSc in Philosophy, Professor, Police Academy of the Czech Republic (Czech Republic); **Ihor Bondar** – Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Tetiana Bozhko** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Nadiia Broiako** – PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Violetta Dutchak** – DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine); **Andrii Furdychko** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Iryna Ivashchenko** – Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Bo-Wah Leung** – PhD, Professor, The Education University of Hong Kong (Hong Kong); **Alla Medvedeva** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Rada Mykhailova** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Technologies and Design (Ukraine); **Tetiana Molchanova** – DSc in Art Studies, Professor, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy (Ukraine); Visiting Professor, Jan Dlugosz University (Poland); **Tetiana Pavliuk** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Maryna Pohrebniak** – DSc in Art Studies, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University (Ukraine); **Alina Pidlypska** – DSc in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Olena Rebrova** – DSc in Education, Professor, K. D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University (Ukraine); **Janelle Reinelt** – PhD, University of Warwick (United Kingdom); **Lesia Smyrna** – DSc in Art Studies, Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine); **Tetiana Sovhyra** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine); **Valerie F. Steele** – PhD, Fashion Institute of Technology, New York City (United States of America); **Riyan Hidayatullah** – Lecturer, Universitas Lampung (Indonesia); **Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

---

*The Collection of Research Papers “Bulletin of KNUKiM. Series in Arts” is indexed in DOAJ, Index Copernicus, ERIH PLUS, Ulrich’s Periodicals Directory, ResearchBib, Scilit, SIS, WORLDCAT, BASE, Crossref, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine, and Ukrainian Research and Academic Network (URAN).*

---

The Ministry of Justice of Ukraine issued the Certificate on the State Registration of the Printed Mass Media series KV No. 24360-14200 PR of 03.03.2020.

The Journal is included in the category “B” of the List of scientific professional editions of Ukraine in the programme subject areas 021 “Audiovisual Arts and Production”, 022 “Design”, 024 “Choreography”, 025 “Music”, 026 “Performing Arts” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 02 July 2020 № 886.

ISSN

2410-1176 (Print)  
2616-4183 (Online)

Year of foundation

1999

Frequency

twice a year

Founder / Postal address

Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine

Editorial board address

Scientific Library, 36 Ye. Konovaltsia St., Off. 1, Kyiv, 01133, Ukraine

Publisher

KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenko St., Kyiv, 01042, Ukraine

Web-site

arts-series-knukim.pp.ua

E-mail

arts.series@knukim.edu.ua

Tel.

+38 (044) 5296138

*The author is responsible  
for the accuracy of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2023  
© Authors, 2023

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА

<i>Маріанна Головкова</i>	Шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісик	8
---------------------------	---	---

## АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Тетяна Журавльова</i>	Концепт кохання в радянському кінематографі доби хрущовської «відлиги»	17
<i>Ігор Печеранський</i> <i>Лілія Єременко</i>	Аудіострімінг як тренд розвитку аудіовізуальних технологій та його вплив на сучасну музичну індустрію	26
<i>Цзе Чанг</i>	Трансформація образу жінки в китайському німому кіно в контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв	33
<i>Кристіна Чорна</i>	Інфотейнмент на телебаченні як об'єкт наукового аналізу	43

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Олена Батовська</i>	Художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меса в сучасній композиторській практиці	49
<i>Андрій Бондаренко</i>	Перспективи застосування програмного забезпечення для генерування акордів політерцієвої структури та їх модифікацій	57
<i>Олександр Кравчук,</i> <i>Олена Яцкулинець</i>	Міжнародна діяльність камерного хору «Moravski» в період російсько-української війни 2022 року	65
<i>Тетяна Молчанова</i>	Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів	71
<i>Іван Сінельников,</i> <i>Валентина Сінельнікова</i>	Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями	79
<i>Олена Скопцова,</i> <i>Наталія Регеша</i>	Музичні стрімінгові платформи в аспекті розбудови національно-культурної ідентичності	88
<i>Алла Соколова</i>	Феномен композиторки Франчески Каччіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко	95
<i>Михайло Титаров</i>	Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри	102

## ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Ірина Гутник</i>	Інтерпретації українських хороводів і хороводних танців у сучасному професійному народно-сценічному хореографічному мистецтві	109
---------------------	---	-----

## ДИЗАЙН

<i>Олег Боднар</i>	Експериментальні напрями в дизайні архітектурного середовища в Україні другої пол. ХХ століття	117
<i>Тетяна Божко, Віктор Ареф'єв</i>	Нейронні мережі як інструмент графічного дизайну	125
<i>Ігор Браїлко</i>	Формотворення зачіски як об'єкт дослідження в дизайні	136
<i>Андрій Будник, Олена Голуб</i>	Колаж як мистецтво реагування на виклики часу в умовах повномасштабного російського вторгнення	144
<i>Ірина Гардабхадзе</i>	Еволюція фешн-дизайну в умовах трансформації екосистеми індустрії моди	151
<i>Людмила Дихнич</i>	Творчий процес backstage як практика fashion-дизайну	162
<i>Михайло Єнчев</i>	Дизайн-проект та його сценічні верифікації	173
<i>Вікторія Олійник</i>	Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги	178
<i>Софія Тульчинська</i>	Сучасна fashion-фотографія в Україні: тенденції розвитку	185

**CONTENTS**

**ARTS THEORY AND HISTORY**

<i>Marianna Holovkova</i>	The Development Path of Kacey Cisyk’s Performing Career	8
---------------------------	---	---

**AUDIOVISUAL ARTS**

<i>Tetiana Zhuravliova</i>	The Concept of Love in the Soviet Cinema of the Khrushchev Thaw	17
<i>Ihor Pecheranskyi</i> <i>Liliia Yeremenko</i>	Audio Streaming as a Trend in the Development of Audiovisual Technologies and Its Impact on the Modern Music Industry	26
<i>Jie Chang</i>	The Transformation of the Female Image in Chinese Silent Cinema in the Context of the Interaction of Screen and Stage Arts	33
<i>Krystina Chorna</i>	Infotainment on Television as an Object of Scientific Analysis	43

**MUSIC**

<i>Olena Batovska</i>	Artistic and Stylistic Principles of Interpreting the Mass Genre in Contemporary Compositional Practice	49
<i>Andrii Bondarenko</i>	Prospects of Software Application for Generating Extended Chords and Their Modifications	57
<i>Oleksandr Kravchuk,</i> <i>Olena Yatskulynets</i>	International Activities of the Moravski Chamber Choir During the 2022 russian-Ukrainian War	65
<i>Tetiana Molchanova</i>	The Future Pianist-Concertmasters’ Competence Formation in the Context of Modern Educational Processes and Challenges	71
<i>Ivan Sinelnikov,</i> <i>Valentyna Sinelnikova</i>	Ways of Emulating and Mastering Traditional Singing Styles by Non-Authentic Performers	79
<i>Olena Skoptsova,</i> <i>Nataliia Rehesha</i>	Music Streaming Platforms in the Aspect of National and Cultural Identity Building	88
<i>Alla Sokolova</i>	The Phenomenon of the Composer Francesca Caccini in the Context of Italian Musical Culture of the Baroque Era	95
<i>Mykhailo Tytarov</i>	Clarinet Quintet in Carl Maria von Weber’s Works: Genre and Style Dimensions	102

**CHOREOGRAPHY**

<i>Iryna Hutnyk</i>	Ukrainian Round Dance Interpretations in Contemporary Professional Folk and Stage Choreographic Art	109
---------------------	---	-----

**DESIGN**

<i>Oleh Bodnar</i>	Experimental Trends in the Design of the Architectural Environment of Ukraine in the Second Half of the 20 <sup>th</sup> Century	117
<i>Tetiana Bozhko, Viktor Arefiev</i>	Neural Networks as a Graphic Design Tool	125
<i>Ihor Brailko</i>	Hairstyle Formation as an Object of Research in Design	136
<i>Andrii Budnyk, Olena Golub</i>	Collage as the Art of Responding to the Challenges of the Time in the Conditions of the Full-Scale russian Invasion	144
<i>Iryna Hardabkhadze</i>	Fashion Design Evolution in the Conditions of Transformation of the Fashion Industry Ecosystem	151
<i>Liudmyla Dykhnych</i>	The Backstage Creative Process as a Practice of Fashion Design	162
<i>Mykhailo Yenchov</i>	Design Project and Its Stage Verifications	173
<i>Viktorii Oliinyk</i>	Design Features of Contemporary Ukrainian Printed Book	178
<i>Sofia Tulchynska</i>	Contemporary Fashion Photography in Ukraine: Development Trends	185



## Шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісик

Маріанна Головка

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати передумови та процес становлення виконавської творчості Квітки Цісик. *Результати дослідження.* На основі здійсненого аналізу доведено зростання інтересу до мистецької діяльності однієї з найвизначніших світових професійних вокальних виконавиць Квітки Цісик. Завдяки дослідженню певних сторінок життя й творчості співачки простежено основні етапи становлення її виконавської майстерності; окреслено визначальні чинники в процесі формування, а саме: культурно-мистецьке середовище західноукраїнської діаспори в Америці, родинне оточення, активне залучення до громадських, культурних, освітніх організацій. Зазначено, що концертно-виконавська діяльність Квітки Цісик, постійна плідна праця над собою в професійному музичному розвитку сприяли становленню своєрідного, неповторного стилю виконання, що був притаманний лише їй. У статті проаналізовано пісенну спадщину співачки, що охоплює різножанровий репертуар і яка стала вагомим внеском у розвиток вокального мистецтва як мистецьке надбання в контексті національної самоідентифікації і як частина сучасної культури України. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві сформовано цілісне уявлення про творчу особистість Квітки Цісик. Крім цього, досліджено періодизацію етапів становлення виконавської творчості співачки з урахуванням основних чинників формування вокальної кар'єри крізь призму соціокультурного та мистецького середовища. *Висновки.* В результаті дослідження було визначено основні передумови та проаналізовано процес становлення виконавської творчості Квітки Цісик. З'ясовано основні чинники впливу на творчий вектор розвитку співачки, що віддзеркалилися в кожному періоді її виконавської практики. *Ключові слова:* музичне мистецтво; вокальне виконавство; виконавська творчість; звукозаписи; українська діаспора; Квітка Цісик; Касеу Сісу

### Для цитування

Головка, М. (2023). Шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісик. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 8–16. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282429>

### Вступ

Сьогодні у вітчизняній гуманітарній науці активно розглядають питання, присвячені теоретичному осмисленню життєтворчості провідних митців, їхніх творчих здобутків як цінних надбань людства. Висвітлення творчої діяльності майстрів української діаспори в контексті розвитку мистецтва потребує належної уваги в науковій царині.

Кожен митець, зокрема й вокальний виконавець, розкриває свій потенціал в проєкції на загальнолюдські, морально-етичні, естетичні, художні цінності. Він формується й реалізується в певному локусі історичного, суспільно-культурного середовища. Водночас митець постає транслятором художніх цінностей, традицій,

що проявляються в його діяльності. Найкращим прикладом творчої особистості є та, що глибоко усвідомлює, зберігає, шанує свою історію, культуру, традиції, своє коріння. Це чітко простежується у творчості Квітки Цісик, яка формувалась і розвивалась в географічному ареалі Північної Америки, проте з істотним впливом етнокультурного простору західноукраїнської діаспори.

*Аналіз попередніх досліджень.* Життєвий та творчий шлях Квітки Цісик, американської співачки українського походження, став широко відомим порівняно недавно. В часи радянської тоталітарної влади тематика української діаспори була поза увагою науковців, адже доступ до зарубіжних установ та архівів був обмеженим. Однак в останні десятиліття значно розширилося дослідження



цієї тематики. З'явилась велика кількість цінних як наукових, так і науково-популярних матеріалів, які дозволили здійснити дослідження у сфері мистецтвознавства.

Вважають, що про Квітку Цісік в Україні вперше дізналися в 1984 році, коли австралієць українського походження, бандурист та композитор Віктор Мішалов привіз її платівку. Вдалося поспілкуватись і взяти інтерв'ю у співачки в Америці українському музикантові Кирилу Стеценку (1991 р.) та директору Національного оркестру України Олександрові Горностаю (1992 р.). Певний обсяг відомостей про життєвий шлях співачки Квітки Цісік містяться в колективній роботі І. Коляди, Ю. Коляди та П. Юрчишина (2019) «Квітка Цісік». Тут знаходимо біографічні дані про сімейне оточення, шкільні та студентські роки життя, інформацію щодо виконавської діяльності співачки. Окремі аспекти досліджуваної проблематики висвітлено в книзі Р. Горака (2018) «Журавлі відлетіли...есеї про Квітку Цісік та її рід». У книзі простежено українське коріння співачки, починаючи з XIX століття, й визначено, що більшість її предків були представниками української галицької інтелігенції, які зробили вагомий внесок у культурно-мистецький розвиток країни.

За останні десятиліття в пам'ять про Квітку Цісік було видано низку книг і статей; творчості співачки присвячено численні телепрограми; проводяться творчі конкурси та фестивалі. Ім'ям Квітки Цісік названо вулицю у Львові, створено музей, а на батьківщині її батька, провідного скрипаля Володимира Цісіка, в с. Ліски проходить Міжнародний фестиваль українського романсу.

Основні питання, що постають в центрі уваги дослідження, — це етапи формування виконавської творчості співачки; з'ясування ролі культурно-мистецького, соціокультурного простору (осередків, товариств, музичних установ) як визначальних чинників розвитку вокальної кар'єри. Особливості функціонування різноманітних культурно-освітніх та мистецьких осередків українських емігрантів Північної Америки другої половини XX століття потрапили в коло досліджень Л. Біловус (2017), В. Витвицького (1989), С. Дричак (2018), Г. Карась (2014а, 2014b), О. Медвідь (2011), Н. Мерфі (2010), Л. Обух (2014), Г. Саранчі (2008), П. Тригуба та Н. Мерфі (2007), В. Чайки (2017) тощо.

Слід зауважити, що в українському мистецтвознавстві відсутні ґрунтовні розвідки, в яких розглядалися б шляхи становлення виконавської творчості Квітки Цісік. Творчий доробок співачки частково аналізують Т. Копаниця (Коранусія, 1981), П. Луньо та С. Домазар (2018), І. Поляко-

ва (2021), В. Чайка (2017), Р. Шаповалова (2021). Велику цінність вляють собою публікації про концертні програми за участі співачки в часописі «Свобода».

Отже, на основі матеріалів, зібраних вітчизняними дослідниками з цієї тематики, ми плануємо проаналізувати ключові етапи формування виконавської творчості Квітки Цісік.

**Мета статті** — проаналізувати передумови та процес становлення виконавської творчості Квітки Цісік.

### Результати дослідження

Захоплення українською музикою та національною культурною традицією мало визначальний вплив на творчість Квітослави-Орисі Цісік (Kasey Cisyk). Іще з дитинства, здається, її життя готувало до того, що українська пісня стане одним із головних складників мистецького доробку співачки.

Незважаючи на типове американське життя, виховання Квітки Цісік відбувалось у душі християнських цінностей, вірності церкві своїх предків, а також прив'язаності до своєї далекої Батьківщини (Коляда та ін., 2019, с. 58). У роботі Романа Горака (2018) створено цілісну картину про родовід співачки, історичний досвід попередніх поколінь, традиції родинних відносин, що передаються й утверджуються в наступних поколіннях. Автор зосереджує увагу на висвітленні культурної, творчої діяльності родинної спільноти співачки, яка представляла українську, зокрема, галицьку інтелігенцію. Аналіз історичного етногенезу сприяє створенню певного уявлення про життєвий і творчий шлях роду, інтелектуальні та творчі звершення. Вбачаємо тісний зв'язок попередніх поколінь у родинному середовищі Квітки Цісік, якому притаманні певна етнічна самобутність і суспільна свідомість.

Приналежність до творчої родини значною мірою визначала не лише життєвий шлях, а й творчу самореалізацію співачки в майбутньому. Батько, Володимир Цісік, який до еміграції був головним концертмейстером і провідним скрипалем Львівського оперного театру, наполіг на тому, щоб Квітослава, яка народилася в Америці, здобула музичну освіту й опанувала музичний інструмент — скрипку. У Нью-Йорку Володимир Цісік став активним учасником громадського життя української діаспори — членом Українського Народного Союзу (УНС), Наукового товариства ім. Т. Шевченка в Америці, заступником голови товариства «Вільна Україна», співорганізатором і професором, а також керівником

струнного оркестру в Українському музичному інституті (УМІ). Постулатом життя Володимира Цісика було об'єднання українських професійних музикантів Америки в єдину організацію, діяльність якої забезпечила б більш повний і цілеспрямований розвиток українського музичного життя, а плекання молодих талантів, залучення їх до музичного життя прищепили б любов до рідної української культури.

Напрямок творчої діяльності Квітки було встановлено завдяки художнім уподобанням членів її сім'ї, зокрема батька. Він із самого дитинства залучав дочку до участі в концертах, виставах та інших подіях, які сприяли патріотичному вихованню, любові до рідної, але водночас далекої батьківщини. На нашу думку, найважливішим було збереження та популяризація української культури та мистецтва у світі.

Сконцентроване музичне життя українських емігрантів навколо різного роду осередків, зокрема музичних товариств, асоціацій, культурно-просвітницьких організацій, політичних партій, сприяло розвитку української музичної культури й мистецтва на теренах США (Карась, 2014а). Активне залучення до різноманітних культурно-мистецьких заходів визначаємо як *перший етап* на шляху до накопичення досвіду Квітки Цісик у виконавській творчості. Слід зазначити, що схвальні відгуки про сценічні успіхи ще юної Квітки знаходимо в періодичних виданнях українських емігрантів за 1963 рік. На заході, присвяченому Миколі Лисенку, в музичному залі Українського музичного інституту в Нью-Йорку була поставлена вистава «Коза-Дерева», в якій Квітка брала участь. У часописі «Свобода» знаходимо статтю про те, що 23 лютого 1964 року в Українському народному домі Нью-Йорка було представлено дитячу п'єсу «Метелик». Близько шістдесят учасників дитячого хору, що функціонував при Українському музичному інституті, взяли участь у виставі, а Квітка підготувала й виконала українські пісні в дуеті з Ларисою Магун (К., 1964, с. 4). У залі «Фешн інституту технології» в Нью-Йорку 1967 року було поставлено балет-казку «Попелюшка», де головну роль зіграла Квітка, яка на той час опановувала сценічне мистецтво в балетній школі відомої балерини Роми Прийми-Богачевської ("Балет «Попелюшка»", 1967, с. 1).

Активна концертно-виконавська діяльність юної співачки не обмежувалася вокальними та хореографічними номерами. В 1965 році у Нью-Йорку відбувся мистецький вечір молодих талантів, де Квітка під акомпанемент сестри Марії виконала на скрипці твори В. Барвінського, Й. Гайдна, Ф. Шопена тощо ("Мистецький вечір молодих", 1965, с. 1).

Така репертуарна спрямованість та музично-виконавська діяльність свідчать про те, що талант Квітки формувався на кращих зразках української та західноєвропейської класики. Професійне володіння інструментом було поштовхом до того, що Квітка вступила до Вищої школи музики й мистецтва в Нью-Йорку на клас скрипки. Але з часом все ж вирішила поєднати життя зі співом.

Відомо, що з юних років Квітка Цісик була учасником молодіжних гуртів, які виконували різну музику — від спірічуелс, кантрі до номерів із мюзиклів, джазу, рок-н-ролу. Вроджений талант і природні здібності, зокрема колоратурне сопрано, суттєво сприяли освоєнню різноманітних музичних жанрів та стилів, вокальних технік, а також спонукали до неперервного розвитку в цьому напрямі та постійного навчання.

Як ми зазначили раніше, в культурному просторі української діаспори функціонували різні українські організації. Популярним на той час був пластовий рух. Цей осередок для української молоді в США був місцем, де можна було знайти співвітчизників, друзів, однодумців. Щорічно тритижневий період перебування в таборах організації «Пласт» сприяв глибокому пізнанню українських обрядів, звичаїв, вивченню українських пісень. Спільнота мала на меті не тільки ознайомити своїх вихованців із героїчним минулим українського народу, а й відшукати шляхи досягнення заповітної мети — зберегти державність.

Як учасниця «Пласту», Квітка Цісик створила вокальний колектив, до складу якого увійшло дванадцять дівчат. Репертуар колективу, який включав пластові, народні та популярні українські пісні, поступово розширювався новими композиціями. Концертна діяльність проходила в рамках провідних заходів української діаспори: на юнацькій Орлікаді (1967 р.), на 20-річчя пластової станиці в Нью-Йорку за участі Верховного Архієпископа Кардинала Йосипа Сліпого (1968 р.), на вечорі молодих талантів у Літературно-мистецькому клубі Нью-Йорка та багатьох інших (Коляда та ін., 2019, с. 62–70).

Зауважимо, що національно-патріотична організація «Пласт» не тільки мала значний вплив на особистісне становлення молоді співачки, а й окреслювала життєві орієнтири в майбутньому, а саме: безперервну роботу над собою, вміння організовувати колектив, працювати в команді, точність, наполегливість, самовиховання. Така своєрідна школа українства, сформована на засадах вірності Богові, любові до Батьківщини, шани до старших, глибоко вкорінила справжні духовні цінності, патріотизм, необхідність зберігати та пропагувати українську національну культуру.

Другим етапом становлення виконавської майстерності був період творчих пошуків у процесі здобуття професійної музичної освіти. Всебічно обдарована дівчина вступила до Вищої школи музики і мистецтва в Нью-Йорку (High School of music and art in Manhattan) на клас скрипки, а згодом — до Харпер-коледжу мистецтв і наук (Harper College of Art and Science), що був одним із чотирьох на той час державних дослідницьких університетів. Зараз цей виш є найстарішим і найбільшим закладом Бінгемтонського університету. Коледж засновано 1946 року в Ендікотті, що в штаті Нью-Йорк, і названо на честь американського колоніального вчителя, політика Роберта Харпера (Горак, 2018, с. 276). У часописі «Український щотижневик» від 19 червня 1971 року була опублікована новина про прийняття на навчання Квітки Цісик (Горак, 2018, с. 274).

У студентські роки Квітка Цісик була активною учасницею музично-просвітницьких заходів вишу. У 1971 році з ініціативи студентів та аспірантів була заснована Українська студентська громада. Ця організація прагнула активно спілкуватися з конгресменами Нью-Йорка, зі студентськими групами й була спрямована на порушення важливих питань, зокрема збереження культурного спадку України, яка тоді перебувала під окупацією. До дня соборності України студенти створили телевізійну програму «Думки про Україну» (Thoughts of Ukraine), яка вийшла в ефірі WINR-TV. У цій програмі були представлені українські народні танці, звучали уривки з поем Тараса Шевченка й українські пісні у виконанні Квітки Цісик під гітарний супровід студентів Богдана Соханя та Юрія Турчина. Деякі номери програми містили фотографічний матеріал із України.

Програмі передувала плідна організаційна підготовка — над нею працювали Марія Цісик (викладач музики) та Марія Коропій (аспірантка з фаху «французька мова», ведуча українських програм на радіо й телебаченні), які підготували сценарій. Віце-президент філії Українського конгресового комітету США Віктор Галич забезпечував матеріально-технічну частину, Фред Дерато став режисером програми, Дмитро Яремчук виступив як продюсер, а спонсором була фірма з обслуговування кораблів Gardner Motor (Горак, 2018, с. 282–289).

Проаналізувавши вищесказане, можна відзначити той факт, що Квітці Цісик та іншим студентам Харпер-коледжу були притаманні глибокі риси патріотизму. Основним завданням заходів, до організації яких вони залучалися, було привернення уваги світової спільноти, зокрема Комісії ООН з прав людини, до надзвичайно актуальних про-

блем у тогочасній Україні. Студенти звертали увагу на порушення прав людини, систематичне знищення українських культурних надбань; активно обговорювали українські твори, які незаконно засуджувалися радянською владою; гостро реагували на арешт молодих українців та на неналежний стан лікування політичних в'язнів у радянських концтаборах; відкрито засуджували насильницьку русифікацію. Така різнобічна діяльність мала неабиякий вплив на формування національно-патріотичного світогляду молодої співачки.

Слід зазначити, що впродовж навчання виконавські вміння співачки були сформовані завдяки участі в студентських оперних виставах. Це допомогло їй розробити унікальний виконавський стиль, який об'єднав колоратурне сопрано з так званим відкритим "білим", народним звучанням. Вона далі вдосконалювала свої вокальні навички в Бельгії, в Гентській консерваторії (Conservatorium Hogeschool). Ця навчальна музична установа була заснована під егідою королівської родини Леопольда I в 1835 році, а її випускники — Жюльєн Блітц, Франсуа Огюст Геварт, Хуліан Карільйо, Філіп Герреведе, Поль Анрі Жазеф Лебрун та інші — стали видатними оперними виконавцями.

Перебуваючи тривалий час на семінарі з назвою «Європейська опера», Квітка Цісик мала можливість спостерігати за роботою професіоналів оперного співу, а також працювати в колективі з зірками нью-йоркської Метрополітен-Опери — тенором Вільямом Льюїсом (директор семінару), диригентом Мартіном Ріхом, сопрано Марією Дорньєтамецо-сопрано Мерилін Хорн. Брала участь у постановці «Ріголетто» Джузеппе Верді (Горак, 2018, с. 290). Після отримання свідоцтва про стажування продовжила навчання в Маннес-коледжі в Нью-Йорку (Mannes College the New School for Music) по класу скрипки. Квітка не реалізувала творчі сподівання батька. Вона продовжує працювати над удосконаленням вокальної майстерності колоратурного сопрано на засадах віденської оперної традиції, навчаючись у земляка зі Львівщини Себастьяна Енгельберга. Зауважимо, що віднайти записи оперних творів у виконанні співачки не вдалося. В інтерв'ю для О. Горностая співачка розповідала: «Я почала вчитися музики від четвертого року життя. Певний час думала, що буду скрипачкою. Але дуже любила співати. Співала в різних групах під час навчання в стилі кантрі, джаз. Бо то Америка... Я побачила, що можу змінювати стиль. Потім я поступила у музичну консерваторію в Нью-Йорку, навчалась вокалу й думала, що буду оперною співачкою, але зацікавилась іншим фахом. Це такий «студіо-

сингінг», коли співаєш для реклами або для композиторів...» (Горак, 2018, с. 83). Зі слів стає зрозумілим, що багатогранний шлях розвитку сформував талант поєднувати різні стилі виконання, й саме це стало основою у подальшій виконавській творчості.

У другій половині ХХ століття в культурному просторі США активно розвивається світ радіо та телебачення, музична індустрія та шоу-бізнес, що виступають плацдармом для кар'єри багатьох виконавців. Квітка Цісик вдало реалізувала свій потенціал у цій сфері, взявши псевдонім Кейсі (Casey). Це *третій етап* становлення її виконавської творчості, зокрема аудіотворчості. В багатьох джерелах знаходимо інформацію про здобутки, популярність та матеріальні статки Квітки Цісик, які їй принесла саме професійна виконавська практика на студії.

На початку 80-х років ХХ століття її голос вважався найбільш упізнаваним у США. Завдяки вмінню змінювати емоційний фон джінглові стилістики для різних рекламних роликів співачка мала успіх у цій сфері. Протягом 20 років поспіль Квітка Цісик (Casey) була рекламним обличчям і голосом фірми «Ford Motor Company», а її класичну композицію «Have you driven a Ford lately» було прослухано більше ніж 20 мільярдів разів. Це унікальне явище, своєрідний феномен у сфері рекламного джінглу, який потребує подальших наукових розвідок.

Квітка Цісик (Casey) активно співпрацювала з різними режисерами у сфері американського кіно, виконуючи різножанрові твори. Виконала вокальні партії до таких художніх картин у жанрі «рок», як «Американські цигани» (American Gypsies), «Малювання» (Painting). Фільм-мюзикл «Ти осяєш моє життя» (You light up my life), отримав «Оскар» у категорії «Найкраща музика, оригінальна пісня» та «Золотий глобус» у категорії «Найкраща оригінальна пісня до кінофільму», а також номінувалась на нагороду «Греммі» в категорії «Пісня року», оскільки в 1977 році посідала перше місце серед сотні рейтингових пісень. У 1978 році співачка здійснила запис для музично-пригодницької фантастичної стрічки «Чарівник із країни Оз» та до кінофільму «Один-єдиний». В 1979 році була співпраця з відомим нуаркінорежисером Жулем Дассеном у фільмі «Коло двох», а в 1988 році виконувала в дуеті з Карлі Саймон саундтрек «Let the river run» до кінофільму «Ділова дівчина», що знову ж таки був удостоєний премій «Оскар» та «Золотий глобус», а в 1990 році ця музична композиція здобула «Греммі» (Коляда та ін., 2019 с. 94–96).

Хоча Квітка Цісик (Casey) й називала себе лише студійною співачкою, однак ми не можемо

лише цим обмежувати її здобутки. Попри постійну зайнятість на студіях звукозапису співачка працює над власними вокальними проектами. В результаті виходять пісенні альбоми «Songs of Ukraine» («Пісні з України» 1980 р.) та «Two colors» («Два кольори» 1989 р.), які вважалися одними з найкращих на українському музичному ринку. 25 січня 1981 року вийшла стаття в газеті «Свобода» Терези Копаниці, в якій вона спробувала зробити музичний огляд альбому «Пісні з України» (Коранусія, 1981, с. 7). Автор акцентує увагу не так на професійному записі, як на бездоганному, виразному, відшліфованому вокальному виконанні, на новітньому підході щодо інтерпретації вже відомих пісень. Потужну енергетику, стильове різноманіття в піснях Квітки Цісик відзначали Алекс Гутмаєр, Назарій Яремчук, Ніна Матвієнко, Оксана Муха та багато інших.

Наполегливу роботу над альбомами можна охарактеризувати словами співачки з інтерв'ю: «Я є в Америці, але українка. Всі ми шукаємо, що би ми могли зробити, якби могли зробити. Я мала власне ту ідею, що можу спробувати українську пісню післати в світ... Але я хотіла на найвищому рівні. То є мій факх» (Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Т. Шевченка, 2013). Безсумнівно, індивідуальна інтерпретація, насиченість жанрової стилістики у виконанні творів, а також професіоналізм в аранжуванні й записі яскраво репрезентує українську пісенну спадщину.

## Висновки

У результаті дослідження виокремлено основні періоди становлення виконавської творчості Квітки Цісик, котрі відрізняються за можливостями, орієнтирами, смаками, потребами й по-різному відзеркалюються в її виконавській практиці. *Першим періодом* визначено ранній етап творчості, що тісно пов'язаний із культурно-мистецьким середовищем української діаспори, в якому зростала співачка. Цьому періоду властиве залучення ще юної Квітки до світу музики, до концертно-виконавської діяльності. А вишкільні та відпочинкові табори молодіжних організацій української діаспори у США відіграли неабияку роль у формуванні національної ідентичності. *Другий період* — це процес навчання співачки й водночас період творчих пошуків. Співачка спробувала себе як інструменталіст-скрипач, здобула освіту оперної вокалістки на традиціях класичної віденської оперної школи. Проте цей період не є багатим на творчі звершення. Більш вдалими є *третій період* творчості — професійна виконавська практика на

студіях. У цей час в Америці активно розвивається світ музичної індустрії, шоу-бізнесу. Виконавська творчість співачки позначена співпрацею з музичними студіями, з провідними митцями, режисерами, виконанням саундтреків до рекламних роликів, до художніх кінофільмів. Завдяки хорошій вокальній майстерності поєднання різної стилістики виконання її записи були одними з найкращих; Квітка Цісик була найбільш оплачуваною студійною співачкою й завдяки своїм записам здобула численні нагороди у сфері кіно й телебачення, а також отримала визнання у сфері рекламного бізнесу. Однак, пропри всю славу й успіх, співачка розвиває власні українські проекти. Результатом цього періоду творчої діяльності стали дві платівки з українськими піснями «Songs of Ukraine» («Пісні України» 1980 р.) та «Two colors» («Два кольори» 1989 року). У виконавській творчості Квітки Цісик ми вбачаємо глибокий духовний світ, а також унікальний мистецький пошук, що спрямований на збереження національних традицій у поєднанні з новими тенденціями в мистецтві.

*Наукова новизна.* Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано етапи становлення виконавської творчості Квітки Цісик; розглянуто основні чинники формування вокальної кар'єри співачки крізь призму соціокультурного та мистецького середовища.

Окреслений матеріал відкриває нові можливості для подальшого вивчення звукозаписаних здобутків Квітки Цісик у контексті актуалізації досліджень розвитку українського мистецтва й культури.

## Список посилань

- Балет «Попелюшка» – вже в цю неділю. (1967, 7 квітня). *Свобода*, 74(62), 1. <http://www.svoboda-news.com/arch/pdf/1967/Svoboda-1967-062.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22>
- Біловус, Л. І. (2017). Україномовні періодичні видання США про культурну самопрезентацію української діаспори як способу збереження національної ідентичності. *Вісник Книжкової палати*, 5, 46–50.
- Витвицький, В. (1989). *Музичними шляхами. Спогади.* Сучасність.
- Горак, Р. (2018). *Журавлі відлетіли...: есеї про Квітку Цісик та її рід.* Апріорі.
- Дричак, С. В. (2018). Особливості функціонування громадських культурно-просвітницьких організацій українців в діаспорі (на прикладі США та Канади). В *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* [Матеріали конференції] (Ч. 1, с. 65–67). Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв.
- Ексклюзивні інтерв'ю. *Квітка Цісик: «Я була страшно зворушена і всюди плакала».* (2018, 20 червня). Вежа. <https://web.archive.org/web/20180701150404/http://www.vezha.org/kvitka-tsyik-ya-bula-strashnozvorushena-i-vsyudy-plakala-eksklyuzyv/>
- К. (1964, 11 березня). «Метелик» в Українському Народному Домі Нью Йорку. *Свобода*, 71(47), 4. <http://www.svoboda-news.com/arch/pdf/1964/Svoboda-1964-047.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22>
- Карась, Г. В. (2014а). Особливості загальної музичної освіти української діаспори ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 16, 278–285.
- Карась, Г. В. (2014б). *Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Коляда, І., Коляда, Ю., & Юрчишин, П. (2019). *Квітка Цісик.* Фоліо.
- Луньо, П. Є., & Домазар, С. О. (2018). Патріотичний ліризм творчості Квітки Цісик як джерело образності хореографічних номерів. *Молодий вчений*, 11(63), 189–192.
- Медвідь, О. Б. (2011). Роль культурно-освітніх організацій у збереженні національної культури українців у США. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 28, 152–155.
- Мерфі, Н. (2010). *Українці в США: збереження національних та культурних традицій.* Ноулдж.
- Мистецький вечір молодих талантів в Нью Йорку. (1965, 1 грудня). *Свобода*, 72(222), 1. <http://www.svoboda-news.com/arch/pdf/1965/Svoboda-1965-222.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22>
- Обух, Л. (2014). *Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ–ХХІ ст.)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. Лисенка].
- Перед прем'єрою опери «Анна Ярославна» в Нью Йорку і Філадельфії.* (1969, 9 травня). *Свобода*, 76(86), 3–5. <http://www.svoboda-news.com/arch/pdf/1969/Svoboda-1969-086.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22>
- Полякова, І. О. (2021, 14 травня). Українська ментальність феномену співачки Квітки Цісик в українсько-американському вимірі. В *Концептуальні проблеми розвитку сучасної*

- гуманітарної та прикладної науки [Матеріали конференції] (с. 188–192). Університет Короля Данила.
- Рудницький, А., & Полтава, Л. (1969). *Анна Ярославна: опера на три дії*. Свобода.
- Саранча, Г. (2008). Школи українознавства як чинник збереження національної культури в діаспорі США. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія б: Історичні науки*, 6, 96–101.
- Тригуб, П. М., & Мерфі, Н. (2007). Українська діаспора в США: збереження традицій національної культури (історіографія проблеми). *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Історія*, 74(61), 122–133.
- Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Т. Шевченка [@prosvitakh]. (2013, 4 квітня). *Квітка Цісик – інтерв'ю* [Відео]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q>
- Чайка, В. В. (2017, 23 листопада). Квітка Цісик як феномен української музичної північноамериканської діаспори. В *Гуманітарні студії НАКККіМ* [Матеріали конференції] (с. 37–39). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.
- Шаповалова, Р. (2021). Стиль «ретро» в українській популярній музиці (на прикладі пісні «Верше» Квітки Цісик). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44(3), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-12>
- Копаняція, Т. (1981, January 25). "Kvitka" – excellent in every respect [Music review *Kvitka*, by K. Cisyk]. *The Ukrainian Weekly*, 4, 7.
- Balet "Popeliushka" – vzhe v tsiu nediliu [Ballet "Cinderella" – already this Sunday]. (1967, April 7). *Svoboda*, 74(62), 1. <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1967/Svoboda-1967-062.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> [in Ukrainian].
- Bilovus, L. I. (2017). Ukrainomovni periodychni vydannia SShA pro kulturnu samoprezentatsiiu ukrainskoi diaspory yak sposobu zberezhennia natsionalnoi identychnosti [U.S. Ukrainian-language periodicals about the cultural self-presentation of the Ukrainian diaspora as a way of preserving national identity]. *Bulletin of the Book Chamber*, 5, 46–50 [in Ukrainian].
- Chaika, V. V. (2017, November 23). Kvitka Cisyk yak fenomen ukrainskoi muzychnoi pivnichnoamerykanskoj diaspory [Kvitka Cisyk as a phenomenon of the Ukrainian musical North American diaspora]. In *Humanitarni studii NAKKКiM* [Humanities studies of NAKKКiM] [Proceedings of the Conference] (pp. 37–39). National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Drychak, S. V. (2018). Osoblyvosti funktsionuvannia hromadskykh kulturno-prosvitnytskykh orhanizatsii ukrainsiv v diaspori (na prykladi SShA ta Kanady) [Peculiarities of the functioning of public cultural and educational organizations of Ukrainians in the diaspora (using the example of the USA and Canada)]. In *Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky v Ukraini* [State and prospects of the development of cultural science in Ukraine] [Proceedings of the Conference] (Pt. 1, pp. 65–67). Mykolaiivska filiiia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv [in Ukrainian].
- Eksklyuzivni interv'iu. Kvitka Cisyk: "Ja bula strashno zvorushena i vsiudy plakala"* [Exclusive interviews. Kvitka Tsisyk: "I was terribly moved and cried everywhere"]. (2018, June 20). Vezha. <https://web.archive.org/web/20180701150404/http://www.vezha.org/kvitka-tsisyk-ya-bula-strashno-zvorushena-i-vsiudy-plakala-eksklyuzyv/> [in Ukrainian].
- Horak, R. (2018). *Zhuravli vidletily...: Esei pro Kvitku Cisyk ta yii rid* [The cranes flew away...: Essays about Kvitka Cisyk and her family]. Apriori [in Ukrainian].
- K. (1964, March 11). "Metelyk" v Ukrainkomu Narodnomu Domi Niu Yorku ["Butterfly" in the Ukrainian People's House in New York]. *Svoboda*, 71(47), 4. <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1964/Svoboda-1964-047.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> [in Ukrainian].
- Karas, H. V. (2014a). Osoblyvosti zahalnoi muzychnoi osvity ukrainskoi diaspory XX stolittia [Features of the general musical education of the Ukrainian diaspora of the 20th century]. *Pedahohichna osvita: Teoriia i praktyka*, 16, 278–285 [in Ukrainian].
- Karas, H. V. (2014b). *Ukrainska muzychna kultura zakhidnoi diaspory yak sotsiokulturnyi fenomen XX stolittia* [Ukrainian musical culture of the Western diaspora as a socio-cultural phenomenon of the 20th century] [Doctoral Dissertation, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv] [in Ukrainian].
- Kharkivske oblasne obiednannia Vseukrainskoho tovarystva "Prosvita" imeni T. Shevchenka [@prosvitakh]. (2013, April 4). *Kvitka Cisyk – interv'iu* [Kvitka Cisyk – interview] [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=j9ZpMIQwY7Q> [in Ukrainian].
- Koliada, I., Koliada, Yu., & Yurchyshyn, P. (2019). *Kvitka Cisyk*. Folio [in Ukrainian].
- Kopanycia, T. (1981, January 25). "Kvitka" – excellent in every respect [Music review *Kvitka*, by K. Cisyk]. *The Ukrainian Weekly*, 4, 7 [in English].

- Luno, P. Ye., & Domazar, S. O. (2018). Patriotychnyi liryzm tvorchosti Kvitky Cisyk yak dzherelo obraznosti khoreografichnykh nomeriv [The patriotic lyricism of Kvitka Cisyk's art as source of figurative choreographic performances]. *Young Scientist*, 11(63), 189–192 [in Ukrainian].
- Medvid, O. B. (2011). Rol kulturno-osvitnikh orhanizatsii u zberezheni natsionalnoi kultury ukrainsiv u SShA [The role of cultural and educational organizations in preserving the national culture of Ukrainians in the USA]. *Scientific Journal of M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*, 28, 152–155 [in Ukrainian].
- Merfi, N. (2010). *Ukrainci v SShA: Zberezhenia natsionalnykh ta kulturnykh tradytsii* [Ukrainians in the USA: Preservation of national and cultural traditions]. Noulidzh [in Ukrainian].
- Mystetskyi vechir molodykh talantiv v Niu Yorku [Art evening of young talents in New York]. (1965, December 1). *Svoboda*, 72(222), 1. <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1965/Svoboda-1965-222.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> [in Ukrainian].
- Obukh, L. (2014). *Providni tendentsii ukrainskoi muzychnoi osvity zakhidnoi diaspory (pochatok XX–XXI st.)* [Leading trends in Ukrainian music education of the Western diaspora (early 20th – 21st centuries)] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Pered premieroiu opery "Anna Yaroslavna" v Niu Yorku i Filiadelfii [Before the premiere of the opera "Anna Yaroslavna" in New York and Philadelphia]. (1969, May 9). *Svoboda*, 76(86), 3–5. <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1969/Svoboda-1969-086.pdf#search=%22%D0%A6%D1%96%D1%81%D0%B8%D0%BA%22> [in Ukrainian].
- Poliakova, I. O. (2021, May 14). Ukrainska mentalnist fenomenu spivachky Kvitky Cisyk v ukrainsko-amerykanskomu vymiri [The Ukrainian mentality of the phenomenon of the singer Kvitka Cisyk in the Ukrainian-American dimension]. In *Kontseptualni problemy rozvytku suchasnoi humanitarnoi ta prykladnoi nauky* [Conceptual problems of the development of modern humanitarian and applied science] [Proceedings of the Conference] (pp. 188–192). King Danylo University [in Ukrainian].
- Rudnytsky, A., & Poltava, L. (1969). *Anna Yaroslavna: Opera na try dii* [Anna Yaroslavna: Opera in 3 acts]. Svoboda [in Ukrainian].
- Sarancha, H. (2008). Shkoly ukrainoznavstva yak chynnyk zberezhenia natsionalnoi kultury v diaspori SshA [Schools of Ukrainian studies as a factor in the preservation of national culture in the US diaspora]. *Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 6: Historical Sciences*, 6, 96–101 [in Ukrainian].
- Shapovalova, R. (2021). Styl "retro" v ukrainskii populiarnii muzytsi (na prykladi pisni "Vershe" Kvitky Cisyk) ["Retro-style" in Ukrainian popular music (on the example of the song "vershe, miy vershe" by Kvitka Cisyk)]. *Humanities Science Current Issues*, 44(3), 78–83. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-12> [in Ukrainian].
- Tryhub, P. M., & Merfi, N. (2007). Ukrainska diaspora v SShA: zberezhenia tradytsii natsionalnoi kultury (istoriografiiia problemy) [Ukrainian diaspora in the USA: Preservation of traditions of national culture (historiography of the problem)]. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly. Serii: Istoriiia*, 74(61), 122–133 [in Ukrainian].
- Vytvytskyi, V. (1989). *Muzychnymy shliakhamy. Spohady* [In musical ways. Memoirs]. Suchasnist [in Ukrainian].

## The Development Path of Kacey Cisyk's Performing Career

**Marianna Holovkova**

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article is to analyse the prerequisites and the process of the development of Kacey Cisyk's performing career. The results demonstrate the increasing interest in the artistic activities of one of the world's most prominent vocalists Kacey Cisyk. By exploring certain aspects of her life and career, the main stages of the formation of her performing skills are traced; and the defining factors in the formation process are outlined, including the cultural and artistic environment of the Western Ukrainian diaspora in America, her family background, and active involvement in community, cultural, and educational organisations. It is noted that Kacey Cisyk's concert performances and her constant fruitful work on her professional musical development contributed to the formation of her unique and distinctive performing style, which was characteristic only to*

her. The article analyses the singer's song heritage, which encompasses a diverse repertoire and has made a significant contribution to the development of vocal art as a cultural asset in the context of national self-identification and as a part of contemporary Ukrainian culture. *The scientific novelty* of the research lies in the fact that for the first time in domestic art studies, a holistic view of Kacey Cisyk's creative personality is formed. In addition, the periodisation of the stages of the singer's performing career, taking into account the main factors of the formation of a vocal career through the prism of the socio-cultural and artistic environment, is studied. *Conclusions.* As a result of the study, the main prerequisites and the process of the development of Kacey Cisyk's performing career are analysed. The main factors influencing the creative vector of the singer's development, which was reflected in each period of her performing practice, are clarified.

*Keywords:* musical art; vocal performance; performing creativity; sound recordings; Ukrainian diaspora; Kvitka Cisyk; Kacey Cisyk

## Відомості про автора

**Маріанна Головкова**, асистент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9458-4750, e-mail: marianna.golovkova@gmail.com

## Information about the author

**Marianna Holovkova**, Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9458-4750, e-mail: marianna.golovkova@gmail.com







## Концепт кохання в радянському кінематографі доби хрущовської «відлиги»

Тетяна Журавльова

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

*Метою статті є:* розкриття художніх прийомів, якими режисери фільмів періоду хрущовської «відлиги» відтворювали інтимні переживання персонажів; концептуалізація поняття «кохання» у фільмах цього часу, визначення значущості любовного чинника в розкритті особистісних якостей персонажа. У дослідженні зроблено аналіз культурно-історичного поля епохи кінця 1950-х–1960-х років, кардинальних змін у суспільному та мистецькому житті в СРСР. Визначальним завданням дослідження є розкриття підтекстів у вербальній та візуальній структурі аналізованих стрічок. Методологія розгляду ґрунтується на історичному, культурологічному аналізі постсталінської епохи; компаративний аналіз застосовано для зіставлення естетичних засобів та нових художніх прийомів у фільмах періоду «відлиги»; за допомогою типологічного аналізу стрічки виокремлено в певні групи за спільними естетичними параметрами чи ідейними підтекстами. *Результати дослідження.* Визначено візуальні, драматургічні засоби, за допомогою яких режисери кінематографа «відлиги» розкривали на екрані любовні переживання персонажів. Через текстологічний аналіз фільмів розкрито світоглядні засади кіномистецтва хрущовської «відлиги» та особливу функцію любовних переживань як елемента сюжеттики стрічок 1950-1960 років. *Наукова новизна* полягає в дослідженні концепту кохання в кінематографі СРСР періоду 1950-1960 років. Уперше в українському кінознавстві проаналізовано взаємозв'язок між висвітленням теми любовних стосунків на екрані та свободою висловлювання в радянському мистецтві. *Висновки.* З результатів дослідження випливає аргумент про появу у вказаний період нового кіногероя, який суттєво відрізнявся від персонажів тоталітарної епохи; він був наділений якостями, які спричинили до заборони низки стрічок. Концентрація уваги на інтимних переживаннях, сумнівах чи рефлексії відводила на другий план ідеологічні настанови СРСР та унеможлиблювала пропагандистський вплив кінематографа на суспільну свідомість.

*Ключові слова:* концепт кохання; кінематограф «відлиги»; соцреалізм; радянська ідеологія; кінематограф тоталітарної доби

### Для цитування

Журавльова, Т. (2023). Концепт кохання в радянському кінематографі доби хрущовської «відлиги». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 17–25. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282431>

### Вступ

Дослідження контекстуального поля радянського кінематографа періоду хрущовської «відлиги» нині може набути актуальності у зв'язку з переосмисленням в українському кінознавстві мистецтва СРСР та його впливів на українську культуру XXI століття.

Час відносного послаблення цензури в постсталінську добу спричинив появу в кіномистецтві

нової художньої системи координат, новий погляд на особистісні переживання фактично вивів вчинки персонажів з-під регламентів тоталітарного мистецтва. Любовний аспект віднині стає в кінодраматургії не допоміжним, а основним. Концептуально інакший погляд на почуття кохання змінює не лише естетичні параметри кіномистецтва «відлиги», але й кіноантропологію. У статті зосереджено увагу на проблемі відтворення на радянському екрані любовних стосунків.

*Аналіз попередніх досліджень.* Сучасні стратегії аналізу кінематографа СРСР передбачають різноманітні культурологічні, естетичні, соціологічні підходи до кінотекстів 1950–1960 років.

Дослідники РФ, яка нині визнана країною-агресором, сформуvalи власне бачення естетичної, етичної та соціальної проблематики в кінематографі періоду «відлиги». Нерідко аналіз має критичний характер щодо тиску радянської/комуністичної ідеології на всі сфери життя людини.

Кінематограф доби хрущовської «відлиги» досліджували українські кінознавці — В. Скура-тівський, Л. Брюховецька, С. Тримбач та інші. Вони фокусували увагу на соціально-політичних та культурних змінах тієї епохи, виокремлюючи персоналії, які вплинули на формування українського національного кінематографа.

Такі українські мистецтвознавці, як М. Братерська-Дронь (2012) та О. Мусієнко (2009), зосереджували увагу на етичних та естетичних зрушеннях в кінематографі 1950–1960-х років та подавали власні візії мистецтвознавчих проблем у кінофільмах цього періоду. Зокрема, про те, що «... суворо окреслена система соцреалістичної доктрини майже несвідомо ... була покликана встановлювати рівновагу між офіційним і неофіційним», — пише у своїй монографії Л. Смирна (2017, с. 47). О. Дмитрик (2012) підходить до кінематографа цієї доби з огляду на візуальну образність, яка була похідною від прагнення відтворити інтимні переживання персонажів. І. Зубавіна (2022) розкриває ціннісно-сміслові домінанти доби через жіночі образи. У статті Є. Сокол (2018) «Українські художньо-ігрові фільми: передумови та тенденції розвитку жанру за часів хрущовської «відлиги» проаналізовано передумови виникнення явища «відлиги» та тенденції розвитку ігрових фільмів українського кіномистецтва в 1953–1964 рр.

Канадський дослідник історії кіно М. Думанчич (Dumančić, 2020) розглядає радянський кінематограф 1960-х крізь гендерний аспект, акцентуючи увагу на трансформації чоловічих образів — кардинальній зміні маскулітних рис у персонажів-чоловіків. Великого значення вивченню зазначеного періоду надавав французький дослідник українського кінематографа Л. Госейко (2005). Він передусім наголошував на соціальних зрушеннях у радянському, а особливо, українському суспільстві.

**Метою статті** є аналізування засобів відтворення любовних переживань у кінодраматургії, а також визначення етичних та візуальних параметрів для відтворення табуйованих попереднім періодом тем. Серед завдань, які ставить автор стат-

ті, одним із вирішальних є розкриття підтекстів у вербальній та візуальній структурі аналізованих стрічок. Їхня наявність засвідчує цензурний тиск із боку ідеологічних структур, які й формували межі дозволеного у висвітленні інтимного світу радянської людини постсталінської доби.

## Результати дослідження

У кінематографі СРСР другої половини 1950-х – 1960-х рр. з'являються твори, які докорінно відрізнялись від екранних еталонів попередньої епохи сталінського тоталітаризму. Після XX з'їзду комуністичної партії мистецтво кінематографа почало поступово відходити від жорстких канонів соцреалізму. «Хрущовська відлига принесла не тільки щирість у відображенні людських стосунків. Вона спонукала до пошуків нових ідеалів, що могли б замінити культ особи» (Мусієнко, 2009, с. 209).

Не варто забувати, що саме в цю добу послаблення ідеологічного тиску на суспільне життя з'являються фільми київської школи поетичного кінематографа. Наприкінці 1960-х заявляє про свій непересічний талант та екзистенційне творче мислення українська режисерка К. Муратова.

Український кінематограф протягом тривалого часу перебував у межах культурної та ідеологічної парадигми СРСР. Підпорядковуючись партійним настановам, українська культура намагалася проявити свою ідентичність через мистецькі твори, але частіше корилася загальним нормам та директивам.

Фільми періоду так званої хрущовської «відлиги» залишаються й досі доволі впливовими серед української аудиторії. Не осмислюючи критично реалії, які відтворені в фільмах 1950–1960, глядач часто продовжує сприймати прикрашену екранну дійсність як вірогідний факт існування радянської людини в ті часи.

Українське мистецтво періоду Незалежності, екранне зокрема, ще донедавна продовжувало житися усталеними стереотипами про спільне радянське минуле та відповідно відновлення утопічної державної та культурної єдності в межах колишнього Союзу. Частіше такі меседжі просувано в суспільну свідомість наше телебачення. Зокрема, демонстрація протягом багатьох років по ТБ радянських кінострічок мала явні наміри створити в аудиторії позитивні враження про радянське мистецтво й про життя в СРСР загалом.

Канали «Інтер» та «СТБ» вибирали радянські фільми періоду 1950–1960-х рр. так, щоб за допомогою максимально привабливих образів впливати на широку аудиторію. Зокрема, такі фільми, як

«Дівчата», «Дівчина без адреси», «Карнавальна ніч», «Діло було в Пенькові» тощо демонстрували універсальні конфлікти, переважно на любовному ґрунті; також вони були позбавлені прямої пропаганди радянського режиму. На відміну від так званого сталінського кінематографа (пропагандистські стрічки 1930–1950-х), у цих фільмах вже не лунають партійні гасла, масові збори трудових колективів не є необхідним елементом сюжету, виробнича тема не заступає людські стосунки.

Однак у соціокультурних реаліях сьогодення, в обрамленні певних політичних ідей стрічки періоду «відлиги» — часу послаблення цензури та відносної творчої свободи — можуть набути пропагандистського звучання.

У статті розглядаються фільми згаданого періоду, які стали його візитівкою, а також ті, до яких були певні запитання з боку функціонерів кінематографа в СРСР. Адже концепція особистості, яка розкриває свої якості через любовну сферу, була неприйнятною для ідеології СРСР.

Як відомо, кінематограф СРСР тоталітарного періоду надавав перевагу персонажам — функціям, героям — типажам з яскраво окресленими соціальними прикметами. У середині 1950-х років у кінематограф прийшло молоде покоління, яке прагнуло відтворювати дійсність засобами напівтонів, без розподілу на позитив і негатив. Їх цікавило життя сучасника без прикрас, увага фокусувалася на долі окремої людини, особистості, відділеної від грандіозних будівництв, боротьби з ворогами, соцзмагань, підвищення цукристості буряку тощо.

Утім на практиці жанрово й тематично радянське кіно ще продовжувало відстоювати принципи народності та партійності в мистецтві. У 1958 році Микита Хрущов на конференції кінематографістів СРСР зробив заяву про тісніші зв'язки літератури й мистецтва з життям народу. Це стало приводом до висунення вимог кінематографістам щодо виразнішого національного визначення в кінематографіях республік. В Україні на деякий час дійсно пом'якшилася цензура, дозволялося розширення тематичного діапазону, однак соціалістична доктрина, хоч і не прямо, але мала визначальну роль.

Після загальновідомих подій в історії СРСР 1953 року з українських кінострічок зникли портрети Сталіна в інтер'єрах селянських хат та в актових залах — різноманітні збори часто ставали частиною сюжету; і жити начебто всім дійсно стало «легше й веселіше», але домінування виробничого аспекту в любовних стосунках ще залишалося актуальним.

Ведучи мову про кінематограф «відлиги», звернемося до визначення сутності мистецтва цьо-

го періоду, якою її бачить М. Братерська-Дронь, досліджуючи традиції кордоцентризму в радянському кіно: «Суспільство наче прокинулося від летаргічного сну, серце відтануло, почало битися — любити, жаліти, співчувати, диктувати життя свої неписані закони. Варто лише нагадати назви фільмів, які свідчать самі за себе: «Ніжність», «Закохані», «Любити», «Кохана», «Ще раз про любов» тощо (Братерська-Дронь, 2012, с. 294).

Кінематограф «відлиги» позначений також епітетами «чутливий» та «щирий». Це не означало, що в сталінському кінематографі не було стрічок, які викликали в глядача співчуття, розчулювали б. Нова щирість в кіно «відлиги» була спровокована широкою суспільною дискусією навколо «щирості» в літературі та кінематографі, новому формату мистецтва, яке відкидало формальні кліше та зверталось до тем та конфліктів реального, повсякденного життя та особистісних емоцій (Дмитрик, 2012, с. 196).

Дослідники кінематографа «відлиги» й досі сперечаються про те, який саме фільм можна назвати точкою відліку в народженні естетики цього періоду. Серед фільмів, знятих на українських студіях, такою стрічкою безперечно стала «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р., реж. Ф. Миронер, М. Хуциєв, Одеська кіностудія). Однією з найважливіших умов для радикальних змін в українському кіномистецтві була зміна поколінь.

З огляду на драматургічний складник конфлікту цієї історії можемо констатувати, що оповідь має прямий стосунок до мелодрами — жанру, який найяскравіше відтворює світ любовних переживань людини. Конфлікт фільму «Весна на Зарічній вулиці» побудовано на суперечностях особистісного характеру — герої закохані одне в одного, але прямого зближення в межах екранної історії ми так і не побачимо. Зазвичай позитивне вирішення в любовних конфліктах у радянському кіно завершувалось весіллям чи натяком на таке («Багата наречена», «Трактористи» та ін. музичні фільми І. Пир'єва, «Щедре літо» Б. Барнета тощо). Зблизитись героям «Весни...» найбільше заважає надмірна самовпевненість сталевара Олександра (М. Рибников) — його доволі негречні залицяння відштовхують молоду вчительку Тетяну (Н. Іванова), яка мусить тримати субординацію. Сашко, веселун і душа компанії, який звик до швидких перемог, в цій ситуації зазнає фіаско. Та коли розуміє, що серйозно закоханий у цю жінку й усвідомлює своє бажання стати заради неї іншим, хлопець змінюється, але у фіналі так і не наважується прямо зізнатись в коханні. Така сором'язливість видається дивною як для цього персонажа, хоча сьогодні й може бути сприйнятою як особливо

тактовне ставлення до жінки в стосунках радянської молоді 1950-х. Проте такий погляд на поведінку Сашка є абсолютно хибним. У сюжеті є другорядний персонаж — колишня дівчина Сашка. Близькі стосунки між Сашком та нею не викликають сумнівів. Та все ж він не бажає одружуватись, надаючи перевагу молодій вчительці — жінці, до якої він хоче дотягнутися духовно.

Любовна історія фільму є, як уже мовилось, незавершеною, що нетипово для кінематографа попередніх років, який усе ж наполягав не просто на чіткій визначеності доль своїх героїв, а в ідеальному варіанті — на їхньому зближенні в межах екранного часопростору. Стрічку було створено тоді, коли лише формувалися художні та філософські засади періоду «відлиги». Передусім варто звернути увагу на те, що в цій стрічці кардинально інакше представлені приватні стосунки персонажів, хоча ця відмінність від кінореєвності любовної сфери кіно тоталітарної епохи також завуальована. Вона ще прихована під масовими сценами з застіллями та виплесками трудового ентузіазму широких мас; сфера приватності ще перебуває під «всевидячим оком» колективу, від якого не сховатись. Навіть пісенна лірика в моментах, де героям варто було б злитися в поцілунку, наповнена прямо таким змістом: «Мені тут все близьке й знайоме. Все в біографії моїй: І двері комсомольського райкому, І вірні друзі, і багато мрій».

Герої так званого «великого стилю» сталінського кіно, який закріпився як квінтесенція мистецтва соцреалізму, у край нечасто залишались наодинці для висловлення почуттів. Як правило, це відбувалося на вулицях, у полі, й вербально почуття не мали бути озвучені. Традиційно еротичний стан між героями в радянському кіно відтворювався через атмосферні явища чи довгі плани природи: весінне танення снігу, приліт птахів, пшеничні поля чи квітучі дерева.

Погляди, щасливі усмішки, обійми лише на власному весіллі й то на дальньому плані серед великого застілля. «Весна...» дуже делікатно змінила цей формат фіксації інтимного спілкування персонажів, огородивши їх у певні моменти від публічності. «Двері комсомольського райкому» у фінальній сцені стрічки (ці слова вочевидь не могли не прозвучати) фігурально висловлюючись, відійшли на другий план. Ми просто чуємо ліричну пісню, не вдаючись в суть її тексту. Головне для нас — це сподівання на те, що герої будуть разом. Не міг Олександр у шкільній учительській схопити Тетяну в обійми, адже він виправився, став поміркованим та вихованим хлопцем. Саме за ці переміни в його поведінці Тетяна почала бачити в своєму учневі доволі привабливого мужчину.

Також змінив ставлення до Олександра і її візит на завод — в гарячому ливарному цеху вона вже спостерігає за ним не як за учнем; він тепер — підкорювач вогню. Ця сцена є сублимацією прихованої сексуальної енергії, яку випромінює цей персонаж. Тут розкривається його справжня маскулітність. Тетяна так зацікавлена Олександром, що готова пробачити йому байдужість до академічної музики, якою вона сама так захоплюється; невивчені правила з граматики також відходять на другий план.

У фінальній сцені Олександр таки дає правильну відповідь на екзаменаційне питання про три крапки наприкінці речення. Відкритий фінал фільму не залишає сумнівів, що персонажі будуть щасливі разом, адже вони нарешті порозумілись, адже на вулиці весна.

Л. Госейко (2005) назвав цю стрічку побутовою комедією, проте відзначив її за правдоподібний показ повсякденного життя, якого досягли завдяки природному освітленню, камери на вулиці та акценту на соціальному питанні, що наближало оповідь до стилю фільмів італійського неореалізму (с. 150). Проте, Госейко (2005) резюмує, що «Весна...» відривається від дидактичних основ і відтворює вже не історію поганого хлопця, якого любов до гарної вчительки спонукає до навчання, а історію молодої жінки, яку поганий учень навчає відкривати людську красу (с. 150).

Тотожний в драматургічному та пластичному сенсі погляд на любовні стосунки — такий, що був позбавлений пафосу та надмірної сентиментальності — проявив себе найвиразніше у французькому кінематографі 1960-х. Кохання в більшості стрічок французької нової хвилі — це мета людського існування й водночас основна колізія, яка спричиняє душевні потрясіння. У кіно СРСР зі зрозумілих ідеологічних причин така установка не могла бути панівною. Стрічки, які намагалися донести цінність інтимного простору людини, вважались ідейно непродуманими, з хибними уявленнями про поняття любові в соціалістичному суспільстві.

Сценарну заявку стрічки «Весна на Зарічній вулиці» було відхилено на Київській кіностудії (фільм було знято на Одеській студії російською мовою). Акцент на індивідуальній поведінці персонажів, прихована іронія вочевидь вважались надто сміливим для столичної студії кроком, який спричинив би негативні наслідки. У цьому партійні функціонери були не зацікавлені, їх цілком задовольняла ситуація «фабрики середніх фільмів» (Брюховецька, 2006, с. 200).

Кіноісторіям про кохання не вдавалося оминати цензурні перепони; герої, відстоюючи пра-

во на власну логіку поведінки, викликали велике занепокоєння у рецензентів та глядачів. Щодо останніх, то питання інтимного життя з натяком на ймовірні сексуальні стосунки персонажів усе ж надзвичайно хвилювали переважну частину публіки. Заборонені раніше питання наближували радянське кіно до західного, звісно, більш розкутого за жанрово-тематичними параметрами та висвітленням моральної проблематики. Зокрема, в 1960 роки на радянському екрані легітимізуються постільні сцени. Не в сенсі демонстрації оголених тіл чи якихось елементів статевого акту. Наявність чоловіка та жінки в одному ліжку вже можна вважати революційним проривом цієї доби. У попередні десятиліття навряд чи можна було побачити навіть подружню спальню, настільки закритим вважався простір непублічного існування радянської людини.

Еротизм у радянському кінематографі безпечно був, адже існували зірки, якими захоплювалися, манеру поведінки, зовнішній вигляд яких намагалися переймати. Приватне життя акторів мало флер таємниць та домислів, адже дізнатись щось, окрім фільмографії та прізвища своїх кумирів, радянському глядачеві було ніде.

Якщо за сюжетом усе ж передбачалися сексуальні стосунки, то вони могли лише визначити причину конфлікту — адюльтер, що з позиції моралі радянської людини було фактом негативним. З інших причин вести мову про сексуальну близькість було недоречно.

Дослідниця І. Зубавіна (2022) в розвідці гендерних концептів українського кінематографа 1960-х років зосередила увагу на такій модальності в прояві *жіночого*, як *материнське*. Кінознавиця наголошує, що цей період надав кіногероеві статус особистості, яка усвідомлює своє право на вибір, роздуми, сумніви, вагання. А героїня-жінка залишається на маргінесі культурних процесів «шістдесятництва», замикаючись в колі сімейних проблеми чи питань шлюбу: «Хоча перевага, як і до того, надається цінностям родинного життя (жінка належить роду), на екрані заявляються закохані поза шлюбом одружені жінки («Літак відлітає о 9-й», 1960) та матері-одиначки («Ми, двоє мужчин», 1962) — обидва фільми створені Ю. Лисенком» (с. 54).

Вже на самому присмерку «відлиги», в 1968, було знято стрічку «Ще раз про кохання» (реж. Г. Натансон, Кіностудія «Мосфільм»). Дійсно, слово «кохання» вже не вперше траплялося в назві радянських фільмів «відлиги». У фільмі є документалізм — вписаність героїв в атмосферу вулиць та площ; вони такі самі, як і тисячі перехожих, у яких своє, персональне кохання. І вони, як

і персонажі інших хрестоматійних стрічок періоду «відлиги», немов підіймаються над буденним існуванням, живуть почуттями та вірою в якісь неімовірні суспільні зміни.

У цьому фільмі чи не вперше в радянському кіно показано закохану пару в ліжку. Чуттєву сцену зізнання в коханні героїні (Т. Дороніної) було знято в темряві, і висвітленими залишалися лише обличчя персонажів.

Уже звичним для часів «відлиги» був і конфлікт — зіткнення характерів, уявлень про стосунки чоловіка та жінки. І жоден ідеологічний аспект не впливав на протистояння в любовній царині, герої мусили пройти випробування заради розуміння сутності поняття «любити».

Що таке кохати та бути коханим намагуються збагнути герої стрічки М. Каліка «Любити» (1968, Молдова-фільм, Кіностудія імени М. Горького). На відміну від попередньо розглянутого фільму, чотири новели, які складають оповідь цієї стрічки, не мають яскравої фабульної основи. Невеличкі сюжети, не пов'язані між собою ні героями, ні локаціями, немов викрапані з виру життєвих буденних подій, вони нанизані на тему любовних переживань — розчарувань чи захоплення, туги чи сподівань. Особливу місію відіграють у цьому фільмі хронікальні та документальні епізоди, якими перемежуються новели. Звичайні люди на вулицях дають інтерв'ю — висловлюють свою думку про кохання. Або просто мовчать, не знаючи що казати. Радянська людина взагалі не висловлювалася на екрані спонтанно, не по написаному. Таких художній прийом був доволі ризикованим навіть у часи послабленого нагляду над ідеологічним складником радянського кіно. Усе ще домінувала думка про крамольність самої можливості говорити про інтимне життя. Навіть на рівні почуттів.

У фільмі також продемонстровано історії любовних стосунків, які випадали з загальних уявлень про норми поведінки радянської людини. Легітимізуючи позашлюбні взаємини, режисер надає їм право на існування та публічне обговорення. Про статеву близькість, її важливість в житті людини говорить священник О. Мень чи уперше промовляючи слово «секс» на радянському екрані. Набагато пізніше критики та кінознавці зрозуміють мистецьку вартість цього фільму й назвуть його «забороненим шедевром», «альтернативним маніфестом» «відлиги» тощо. Герої, в яких беруть інтерв'ю на вулиці, навряд чи здогадуються, що їх знімають на камеру; вони не дивляться в об'єктив, спілкуючись із людиною з мікрофоном. Перехожі стали повноцінними дійовими особами; їхні емоції, розмірковування та приватні історії стали

художнім матеріалом фільму так само, як і постановочні новели, підтвердили життєву достовірність доль випадкових людей, відтворили цінність їхніх стосунків та окремо кожної людини.

Максимально наблизити кінооповідь до хронікальних кадрів вочевидь мав на меті М. Хуциєв у фільмі «Липневий дощ» (1966, Кіностудія «Мосфільм»). Із непростих стосунків чоловіка та жінки, здається, ретельно вимиті всілякі ознаки жанровості — глядач, немов через чуже плече, спостерігає за зміною сцен, які зрештою не нанизані на якусь конкретну сюжетну канву. «Безконфліктна» драматургія — без яскравого зовнішнього протистояння персонажів, на той момент була трендом європейського авторського кінематографа. Невпинний потік буденності, відтворений документально, фокусував увагу на реакціях героїв, які були невід'ємним складником цього потоку.

Потік слів, який не містив суттєвої інформації, також становив виклик для радянського кіно; такий прийом можна розглядати як протиставлення загальному регламенту поведінки, звичок, і навіть більше — вимоги виражати себе в публіці з використанням «правильних» слів, які відтворюють тези, почуті з радіоприймачів чи прочитані в газетах. Герої «Липневого дощу» не бояться бути неправильно потрактованими. Саме тому їхнє вербальне спілкування нагадує мову шифрування, яка приховує сенс за набором фраз. Слова, які вони промовляють, не є розмовою в сенсі правильної драматургічної побудови репліки: промовляються лише для того аби промовлятися, заповнити порожнечу, яка часто супроводжує людські стосунки.

Саме це відчуття емоційно веде глядача до фіналу історії. Нам конче цікава героїня Олена (Є. Уралова), її повсякденне життя, побут, знайомі, ще більше вона нам подобається, схоплена оператором, в потоці людей — усміхнена, не по-радянськи розкута, розумна та чуттєва. Але красень-чоловік поруч з нею — Володя (О. Белявський) не надає їй наснаги, життєвої енергії, і в кінці фільму вона його кидає.

Як і в першому фільмі цього режисера «Весна на Зарічній вулиці», у відкритому фіналі нам самим доводиться додумати цю історію. Тонка, нефабульна драматургія фільму в сцені завершення любовних стосунків позбавляє глядача простору для фантазії — героїня не хоче продовження стосунків, між персонажами немає кохання. «Липневий дощ» — це історія розлюблення, а ще осягнення себе в соціумі, індивідуалізації людини з натовпу. Це антимелодрама, радше мелодрама навпаки — герої йдуть не до кохання через перепони, а від кохання та з мінімальною кількістю

колізій, які перетворюються з подій на процес саморефлексії.

Героїня з перших сцен фільму прагне свіжості літнього дощу, який переменить її одноманітне життя. Натомість ризикує отримати такі ж самі стандартні, тиражовані стосунки, як і репродукції відомих картин, до яких вона дотична по роботі. Удавати із себе люблячу дружину, щасливу громадянку «єдиного й могутнього» Радянського Союзу Олена вже не хоче. Вона героїня іншої епохи, і рядки знаменитої пісні з першої стрічки М. Хуциєва вже згадуваної «Весни на Зарічній вулиці»: «І я не хочу долю іншу, І я не хочу промінять Ту прохідну, що на заводі...» не про неї. Вона хоче все змінити у своєму житті. Але фактично виходить так, що переміни можуть статися лише в особистому житті — це чи не єдине, що радянській людині було дозволено змінювати. До того ж в обранцеві наша героїня розгледіла прагматика, який легко зраджує власні принципи, а значить вбиває її довіру. Зрештою, він демонструє свою слабкість.

Канадський дослідник Марко Думанчич (Dumančić, 2020) у книзі «Чоловіки поза фокусом: радянська криза маскулінності в довгих шістдесятих» порушив проблему демографічної та культурної кризи 1960-х називавши її кризою маскулінності. Марко стверджує, що сталінська маскулінність зосереджувалася навколо фігури героя і що десталінізація відкрила можливість для негероїчного зображення персонажів-чоловіків. Суспільні дискусії щодо ролі чоловіка в соціумі, на думку автора, «... викривали екзистенційний страх перед майбутнім», адже «... драматична напруга, якою був позначений кінематограф 1960-х, створювалася навколо нездатності героїв-чоловіків зорієнтуватись у викликах повоєнного життя» (Dumančić, 2020, p. 12).

Саме тому персонаж із невизначеною життєвою позицією стає головним у фільмах періоду хрущовської «відлиги». Герої, які рефлексують в кінооповідях цієї доби, несуть основне драматургічне навантаження. Прагнення героя (свідоме чи ні) до внутрішніх змін у жанровому визначенні стрічок доволі органічно поєднувалося з літературними формами — оповіданням, новелою, повістю. Основною з сюжетних ознак таких жанрових утворень стала не насиченість наративу подіями, а наявність внутрішнього драматизму — емоційних, моральних, але особистісних протиріч персонажів.

Із плеяди стрічок «про кохання», до яких у радянських цензорів були питання можна виокремити роботу К. Муратової «Короткі зустрічі» (1967 р., Одеська кіностудія). У фабулі не було нічого забороненого: закохана в геолога Макси-

ма молода дівчина Надія після розриву стосунків шукає з ним зустрічі. Потрапивши в дім чоловіка за його відсутності, вона знайомиться з дружиною Максима та залишається там як хатня робітниця. Зрозумівши, що Максим кохає свою дружину, а не її, Надія йде з цієї домівки, аби не заважати стосункам подружжя.

Як відомо, мелодрами в СРСР навіть в згаданий період мали бути вмонтовані в ідеологічний чи виробничий фактаж. Однак в цій стрічці «чисту» мелодраму заперечує не виробнича проблематика, а авторська, арт-хаусна стилістика фільму, «рвана» композиція з постійними флешбеками, спогадами, порушеною хронологією подій. Красномовнішими за лінійний виклад подій є розмови, і знову, як у «Липневому дощі», *ні про що*, ракурси й деталі буденності, що розкривають внутрішній світ героїв, сутність їхнього існування. Короткі зустрічі для щастя, для з'ясування стосунків, для надії та тривоги — у цьому коловороті, за К. Муратовою, і є сенс життя. Спілкування — це основні події у стрічці. Розмови Валентини (К. Муратова) телефоном по роботі, її діалоги з Надею (Н. Русланова), з іншими людьми, яких вона зустрічає просто на вулиці, спогади обох жінок про Максима (В. Висоцький) — це розмови, які не надають сюжету інформативності, вони беззмістовні в сенсі драматургічного руху. Але вони яскраво характеризують атмосферу, розкривають ті грані людського ества, які сценаристові жанрового кіно видалися б недостатніми для чіткого алгоритму дій персонажа.

Врешті-решт Надя розуміє колосальну прірву, яка відділяє її від Валентини — жінки в інтер'єрі в стилі модерн, а зрештою й від Максима. Дівчина починає розуміти міру легковажності, з якою до неї поставився дорослий чоловік і усвідомлює також існування іншого життя, непрозого, нематеріального — про яке вона раніше й не здогадувалася. Це драма Надії, не лише любовна, а й екзистенційна.

Непрямо, можливо й неусвідомлено, К. Муратова створила антирадянський фільм. Про сумніви, право людини змінювати своє життя, як і місце проживання, професію, партнера, про можливість жити іншими, не лише комуністичними ідеалами. І також ця історія про свободу — адже повернення Максима до Валентини є його бажанням, а не обов'язком.

## Висновки

Стрічки періоду «відлиги», в яких мотив кохання був провідним, яскраво унаочнюють метаморфози, які відбулися з кіногероями радянського

кінематографа. Саме почуття є рушійною силою його вчинків. Не трудова діяльність (як у попередні десятиліття), не подвиги заради державних інтересів, а саме почуття, які не залежить від суспільного ладу та партійних настанов

Моральні питання, екзистенційна проблематика в кінематографі «відлиги» відкрили нового героя в радянському кіно — він сумнівається, рефлексує; для нього головним випробуванням стає особистісний вибір — вольовий акт, який не спирається на ідеологічні чи загальноприйнятні моральні імперативи.

Концентрацію уваги на інтимних переживаннях, сумнівах чи рефлексії відводила на другий план ідеологічні настанови СРСР та унеможлилювала пропагандистський вплив кінематографа на суспільну свідомість.

Складний, цікавий, але недостатньо досліджений українським кінознавством період 1960-х років, названий «ною хвилею» радянського кінематографа, у багатьох творах позначений екзистенційним напруженням, конфронтацією між особистістю та соціумом, яка поглиблюється через неможливість змінити навколишній світ/порядок/систему. Ліричний, мелодраматичний модус оповіді деяких фільмів був покликаний приховати крамольні смисли або ж наблизити філософське світовідчуття автора до мистецьких стереотипів.

*Наукова новизна* полягає в дослідженні концепту кохання в кінематографі СРСР періоду 1950-60-х років. Уперше в українському кінознавстві проаналізовано взаємозв'язок між висвітленням теми любовних стосунків на екрані та свободою висловлювання в радянському мистецтві.

У поточних та подальших роботах автор продовжує досліджувати історичний поступ українського кінематографа від його зародження до сучасності в розмаїтті мистецьких стилів та течій. Акцент робиться на не досліджених або недостатньо розкритих в українському кінознавстві проблемах, таких як любовна, гендерна тематика, пропагандистський аспект в українському кінематографі тощо.

## Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2012). *Інтерпретація наріжних понять моральної свідомості в кіномистецтві* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Брюховецька, Л. (2006). Поетичне кіно 1960–1970-х років. В І. Зубавіна (Упоряд.), *Нариси з історії кіномистецтва України* (с. 195–266). Інтертехнологія.

- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* (С. Довганюк & Л. Госейко, пер., В. Войтенко, ред.). KINO-KOLO.
- Дмитрик, О. (2012). Фантомні відчуття: гаптична естетика кінематографа відлиги. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 12, 194–202.
- Зубавина, І. (2022). Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі матері (на матеріалі кінематографа України). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 51–60. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518>
- Мусієнко, О. С. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Глобус-Прес.
- Смирна, Л. (2017). *Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві* [Монографія]. Фенікс.
- Сокол, Є. В. (2018). Українські художньо-ігрові фільми: передумови та тенденції розвитку жанру за часів хрущовської «відлиги». *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1(10), 99–104.
- Dumančić, M. (2020). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press.
- Braterska-Dron, M. (2012). *Interpretatsiia narizhnykh poniat moralnisnoi svidomosti v kinomystetstvi* [Interpretation of the cornerstone concepts of moral consciousness in cinematography] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2006). Poetychne kino 1960–1970-kh rokiv [Poetic cinema of the 1960s and 1970s]. In I. Zubavina (Comp.), *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* [Essays on the history of film art of Ukraine] (pp. 195–266). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Dmytryk, O. (2012). Fantomni vidchuttia: Haptychna estetyka kinematohrafa vidlyhy [Phantom sensations: The haptic aesthetics of the Thaw cinema]. *Ukrainske mystetstvosnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 12, 194–202 [in Ukrainian].
- Dumančić, M. (2020). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press [in English].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995* [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] (S. Dovhaniuk & L. Hoseiko, Trans., V. Voitenko, Ed.). KINO-KOLO [in Ukrainian].
- Musiienko, O. S. (2009). *Ukrainske kino: Teksty i kontekst* [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].
- Sokol, Ye. V. (2018). Ukrainski khudozhno-ihrovi filmy: Peredumovy ta tendentsii rozvytku zhanru za chasiv khrushchovskoi "vidlyhy" [Ukrainian feature films: prerequisites and trends of the genre's development during the Khrushchev "thaw"]. *International Journal. Culturology. Philology. Musicology*, 1(10), 99–104 [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2022). Tsinnisno-smyslovi dominanty chasu v kontsept-obrazi materi (na materiali kinematohrafa Ukrainy) [Value-semantic dominants of time in the concept image of the mother (based on the material of the cinematography of Ukraine)]. *Academic Bulletin of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 31, 51–60. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518> [in Ukrainian].

## The Concept of Love in the Soviet Cinema of the Khrushchev Thaw

Tetiana Zhuravliova

Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to explore the artistic techniques used by film directors of the Thaw period to reproduce the intimate experiences of characters; to conceptualise the concept of "love" in films of that time, defining the significance of the love factor in revealing the personal qualities of the characters. The research includes an analysis of the cultural and historical context of the late 1950s-1960s, examining the significant changes in social and artistic life in the USSR. The defining task of the study is to reveal subtexts in the verbal and visual structure of the analysed films. The research methodology is based on the historical and culturological analysis of the post-Stalin era; while comparative analysis is used to compare aesthetic means and new artistic techniques in films of the Thaw period. Through typological analysis, the films are separated into certain groups based on



common aesthetic parameters or ideological subtexts. *Results.* The visual and dramaturgical means used by the directors of the Thaw cinema to portray the characters' love experiences on the screen are identified. Through textual analysis of the films, the worldview foundations of the Thaw cinematography and the special function of love experiences as an element of the plot of films of the 1950s and 1960s are revealed. *The scientific novelty* lies in the study of the concept of love in Soviet cinema during the 1950s–1960s. For the first time in Ukrainian film studies, the correlation between the portrayal of romantic relationships on the screen and freedom of expression in Soviet art is analysed. *Conclusions.* The research results argue for the emergence of a new film character during this period, significantly different from the characters of the totalitarian era; this character possessed qualities that led to the banning of several films. The focus on intimate experiences, doubts, or reflections relegated the USSR's ideological guidelines to the background and prevented the propagandistic influence of cinema on public consciousness.

*Keywords:* the concept of love; cinema of the Thaw period; socialist realism; Soviet ideology; cinema of the totalitarian era

#### Відомості про автора

**Тетяна Журавльова**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1724-6395, e-mail: juraveltetiana@gmail.com

#### Information about the author

**Tetiana Zhuravliova**, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1724-6395, e-mail: juraveltetiana@gmail.com



## Аудіострімінг як тренд розвитку аудіовізуальних технологій та його вплив на сучасну музичну індустрію

Ігор Печеранський<sup>1\*</sup>, Лілія Єременко<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Метою статті є аналіз особливостей та впливу аудіострімінгу як тренду розвитку аудіовізуальних технологій на музичну індустрію в XXI ст. Результати дослідження.* Виявлено, що популярність й активне використання аудіострімінгу пов'язана з явищем, яке сучасні дослідники називають епохою стрімінгу (The Age of Streaming) і яке прийшло на зміну offline- та online-мовленню, супроводжується формуванням уявлень про музику як про ефір і потік, спричинило «другу цифрову музичну революцію». Наголошено на функціональних і технологічних перевагах музичних стрімінгових сервісах, серед яких інтраперсональний діалог, інтернаціональний склад аудиторії, поліфункціональність і мультиформатність, гнучкість і мобільність проєктів, відмова від усного формату спілкування на користь письмового, індивідуальні опції для слухачів та ін. Доведено, що завдяки цим перевагам вони збільшують можливості для основних гравців музичної індустрії та змінюють музичну культуру в XXI ст. *Наукова новизна* полягає у виокремленні та розгляді аудіострімінгу як тренду та передової аудіовізуальної технології, що змінює музичну індустрію на сучасному етапі. *Висновки.* На початку нового століття аудіовізуальні технології продовжують динамічно розвиватися, особливо в сегменті стрімінгового сервісу, що підтверджується популярністю такого трендового механізму, як аудіострімінг, завдяки якому відбувається «дематеріалізація» музичного продукту та перетворення його на сервіс і потік. Діджиталізація та принципи стрімінгового користування витісняють ієрархічну архітектуру соціуму, фундаментують «культуру мережевого суспільства» та трансформують музичну індустрію, змінюючи суть і характер споживання контенту. Аудиторія, тобто споживачі, разом з виконавцями стають співтворцями музичних смаків та індустрії за допомогою мобільних девайсів і численних музичних стрімінгових сервісів — Spotify, Sound Cloud, Google Play Music, Daytrotter.com, Us.napster.com (Rhapsody), Apple Music, Deezer, Pandora та ін.

*Ключові слова:* аудіострімінг; епоха стрімінгу; аудіовізуальні технології; музична індустрія; музичні стрімінгові сервіси; Sound Cloud; Spotify

### Для цитування

Печеранський, І., & Єременко Л. (2023). Аудіострімінг як тренд розвитку аудіовізуальних технологій та його вплив на сучасну музичну індустрію. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 26–32. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282435>

### Вступ

Дефініцію «аудіострімінг», з якою можна ознайомитися на сайті «Techopedia», визначено таким чином: «...це практика передачі аудіо в реальному часі через мережеве з'єднання. Названий тип передачі даних вимагає певних протоколів для обробки хронології пакетів даних або інших типів передачі, щоб забезпечити користувача контентом на вимогу» (Rouse, 2014). Далі автори цієї статті вказують, що аудіострімінг, або потокове аудіо,

безперервно використовує систему буферизації та безпечну платформу потоку даних для прослуховування повних аудіофайлів. Значна частина стрімінгової передачі здійснюється за допомогою складних мобільних девайсів, створених для обробки великої кількості поточкових даних разом із голосовим зв'язком тощо, з використанням високотехнологічних регіональних мережевих систем для підтримки використання даних. Оснащені ультрасучасними мікропроцесорами та новими операційними системами, ці мобільні пристрої є пе-

редовим інженерним інструментом забезпечення якісного стрімінгового аудіовізуального контенту, тоді як їхня популярність і поширення змінюють музичну індустрію та культуру у XXI ст.

Подібний коментар може здатися занадто складним для сприйняття, проте зміст та основні ідеї видаються цілком логічними й закономірними, якщо взяти до уваги такі особливості сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, як гнучкість процесу поширення, здатність перебудовуватися завдяки зворотному зв'язку та цифровим технологіям, а ще самовдосконалення комунікації з позиції обсягу, швидкості й складності (Castells, 2005, р. 9). Особливості «культури мережевого суспільства», описані М. Кастельсом, пов'язані з «економікою стрімінгу» (Leight, 2017) та важливою тенденцією в музичній та медіаіндустрії, коли слухачі не купують музичний контент, а сплачують за доступ до нього, інакше кажучи, сам продукт як фізичний носій поступається місцем сервісу (Wikström, 2013, pp. 6–7). На прикладі каршерингу, побачень через Tinder чи передплат Netflix бачимо, як принципи стрімінгового користування та діджиталізація поступово витісняють ієрархічну архітектуру соціуму, на зміну якій приходить мережева, що охоплює практично всі сфери та рівні суспільного життя в XXI ст., зокрема музичну культуру, де ці тенденції проявилися найяскравіше.

*Аналіз попередніх досліджень.* Аудіострімінг і пов'язані з ним музичні сервіси останнім часом нерідко стають предметом публіцистичних й аналітичних оглядів, а також ґрунтовних наукових розвідок. В інтернеті можна знайти численні публікації на подібну тематику, зокрема, «Стрімінгові сервіси — це майбутнє музичної індустрії. Але вони залишають музикантів позаду», «Як стрімінгові сервіси змінили музичну індустрію», «Дебати про музичний стрімінг: що кажуть артисти, автори пісень та інсайтери галузі», «7 способів, як стрімінг змінив музичну індустрію», «Стрімінг музики та його вплив на композиторів і авторів пісень» та багато подібних статей, пік яких на зарубіжних сайтах в основному припадає на 2019–2022 рр.

Окремо в західному академічному дискурсі з останнього варто зауважити такі публікації, присвячені вказаній тематиці: А. Коффі (Coffey, 2016) про вплив музичних стрімінгових сервісів, таких як Spotify, Tidal і Apple Music, на споживачів, артистів і саму музичну індустрію; Дж. Кісс (Kiss, 2018) про те, як запровадження стрімінгу змінило фінансові фокуси музичної індустрії; Е. Батлер (Butler, 2019) про конструктивні аспекти та позитивні наслідки від використання стрімінгу для музичної індустрії; У. Лабарка Хаджіс (Hadjis

Labarca, 2021) про наслідки аудіо- та музичного стрімінгу в динаміці влади, споживання й творення; Ц. Чжан (Zhang, 2022), який намагається пов'язати «виживання» стрімінгових платформ з музичною індустрією та ін.

В Україні інтерес з боку науковців до стрімінгових, зокрема й музичних платформ і сервісів, значно нижчий, порівнюючи з західними колегами. Проте такі роботи поступово з'являються, і в цьому контексті слід відзначити дослідження О. Сусської (2018) про теоретико-методологічні аспекти осмислення функціоналу стрімінг-технологій у сучасних мас-медіа; І. Печеранського та Ю. Шевчук (2022), які аналізують «платформінг» як інструмент трансформації організаційної ідентичності аудіовізуальної індустрії, а також пов'язані з ним перспективи й ризики на сучасному етапі; М. Поплавського та Ю. Трач (2022) про сучасні тенденції та перспективи цифровізації музичної індустрії. Маємо надію, що в подальшому дослідницький інтерес українських учених до цієї проблематики буде зростати.

**Мета статті** — проаналізувати феномен і вплив аудіострімінгу як тренду розвитку аудіовізуальних технологій на музичну індустрію в XXI ст.

## Результати дослідження

Тотальне впровадження та поширення інтернету суттєво змінило долю offline- й online-мовлення: замість спеціальних приладів ми тепер маємо багатфункціональні стільникові телефони або ж сучасні смартфони чи інші девайси, які дозволяють не лише користуватися вже створеними продуктами, але й самому брати участь у глобальному процесі обміну інформацією та контентом. З початком 2000-х рр. швидкісний інтернет не просто змістив традиційне радіомовлення з його позицій, враховуючи ступінь впливу на повсякденне життя, але й стрімко еволюціонував настільки, що сучасні музичні та медіаексперти заговорили про завершення епохи offline- й online-мовлення, на зміну якій приходить епоха стрімінгу (The Age of Streaming), котра супроводжується формуванням уявлень про музику як про ефір і потік (McIntyre, 2017; Butler, 2019). Настання цієї епохи пов'язують із низкою важливих дат в історії сучасного аудіовізуального виробництва: 1999 р. — поява цифрової мережі обміну музикою Napster, яка існувала на принципі безкоштовного завантаження, а далі 2005 р. — запуск YouTube, 2006 р. — Spotify та у 2008 р. — SoundCloud.

Якщо раніше поняття «стрімінгу» переважно стосувалося гейм-індустрії та пов'язаного з нею девелопменту, то швидка популяризація потоко-

вого мовлення спричинила зміни в самій медіа-системі, наділяючи це поняття семантикою, яка стосується процесу трансляції мультимедійного продукту, а також сервісів, що орієнтовані на індивідуалізацію та персоналізацію мовлення. Завдяки розвитку та популярності мобільних приладів (смартфонів і планшетів) змінюється суть і характер споживання контенту; споживачі хочуть бути більш гнучкими в виборі останнього, тобто самостійно ухвалювати рішення, через що все більше надають перевагу мобільним девайсам і музичним стрімінговим сервісам — Spotify, Sound Cloud, Google Play Music, Daytrotter.com, Us.napster.com (Rhapsody), Apple Music, Deezer, Pandora та ін.

Г. Зер (Zehr, 2021) у статті «Економічний аналіз впливу стрімінгу на музичну індустрію у відповідь на критику Тейлор Свіфт» зазначає, що з моменту появи потокової трансляції музики, з 2010-х рр., галузь починає швидко змінюватись. У своїх висновках автор частково поділяє критику й побоювання суперзірки, яка поставила під сумнів можливість стрімінгу належно компенсувати зусилля тих, хто бере участь у створенні музики. Проте, попри певне зменшення прибутків у музичній індустрії через стрімінг, аналітика автора свідчить, що індустрія поступово адаптувалася до цієї нової моделі споживання музичного контенту та відкрила для себе низку позитивних тенденцій: стрімінгові сервіси збільшують переваги для гравців музичної індустрії завдяки зниженню рівня піратства, розширенню можливостей пошуку музики та залученню споживачів до інших сфер музичного ринку.

Ці висновки видаються цілком логічними, якщо врахувати функціональні та технологічні переваги аудіострімінгу, серед яких — зміна виду комунікації (від масового до інтраперсонального діалогу), інтернаціональний склад аудиторії, поліфункціональність і мультиформатність, гнучкість і мобільність проєктів, від-мова від усного формату спілкування на користь письмового, індивідуальні опції для слухачів, зокрема, формування плейлистів на власний смак, чого немає в offline-і online-мовленні, технології розпізнавання мови для збору даних про вік, поле та емоційний стан слухача. Приміром, якщо розглянути сервіс Sound Cloud, то виявиться, що з його допомогою можна прослуховувати підкасти й аудіокниги, завантажувати необхідні файли, що дозволяє не перебувати постійно в мережі, а також залишати коментарі в будь-якій частині треку. І це на додачу до укладання плейлистів і завантаження власного контенту.

Дійсно, індивідуалізація контенту, як-от детальний пошук у AllMusic чи автоматична добірка

музики в Spotify, відкриває нові можливості для розвитку індустрії та комунікативного потенціалу аудіовізуальної культури загалом. Водночас подібні каналізування та персоналізація послуг містять у собі небезпеку маніпулятивного впливу, для усунення якої на розробників попереду чекає ще велика робота, пов'язана як з розробкою нових неординарних стратегій і тактик, так і з використанням широких можливостей масової мережевої комунікації, де від комунікатора та реципієнта необхідне вироблення обопільно прийнятних поведінкових патернів.

У статті Л. Стілл (Still, 2022) під назвою «Як репери SoundCloud назавжди змінили музичну індустрію» цей сервіс названо «головним законодавцем моди в поп-культурі». Такі новатори, як Chance The Rapper, Lil Uzi Vert та багато інших виконавців у цьому жанрі використали додаток для випуску музики, а також із його допомогою провадили промоцію, водночас залучаючи велику кількість слухачів до сервісу SoundCloud.

В іншій публікації з не менш промовистою назвою «Як 10 років стрімінгу назавжди змінили музику» її автор П. Дасгупта (Dasgupta, 2021) вважає, що впродовж такого терміну музична індустрія все ще намагається контролювати систему й змушує її працювати на свою користь. Одним із важливих способів того, як трансляція вплинула на артистів, є виплата роялті. Цікаво, що попри згадану різку реакцію Свіфт, Wall Street Journal виявив, що артисти створюють більше музики, ніж будь-коли. Це пов'язано з тим, що процеси запису, випуску й маркетингу музики оптимізувалися завдяки цифровізації, багато з яких було прискорено саме завдяки стрімінгу. Він також допомагає менш відомим виконавцям, адже завдяки SoundCloud, Bandcamp та іншим додаткам інді-митці змогли донести свої твори до більш широкої аудиторії. Важливо розуміти, що чимало молодих виконавців залежать від фанів, які діляться їхніми треками в інтернеті, спонукаючи тим самим купувати альбоми цих виконавців на Beatport, що є «запрошенням» на концерти, де ті зароблять гроші. Наголошуючи на «абсолютній відносності» стрімінгу, П. Дасгупта (Dasgupta, 2021) вважає, що підходить до організації роботи та реформ у межах функціонування подібних музичних сервісів повинні бути такими ж динамічними, як і самі платформи, щоб відповідати викликами часу та потребам музичної індустрії.

Аналіз ефекту й трансформаційного впливу музичних стрімінгових сервісів наштовхує на думку звернутися до підходу Д. Мак-Квейла, який ще в 1994 р. виділяв основні функції медіа, які також можуть бути використані й стосовно сучасних

аудіострімінгових ресурсів: соціальну (можливість будувати відносини на базі загального культурного досвіду), функцію трансляції (виражати погляди та цінності), контрольну (змінювати стереотипи, настанови та поведінку інших) та інформаційна (передавати знання) (McQuail, 1994; Fawkes & Gregory, 2000, pp. 115–116).

Деякі експерти та музичні критики вважають, що музичні стрімінгові сервіси зумовлюють та фундують найважливіші процеси в галузі, включно аж до «другої цифрової музичної революції» (second digital music revolution). Особливо такі думки почали лунати після опублікованого у 2019 р. звіту IFPI Global Music Report. Згідно з документом, світовий ринок музичних записів у 2018 р. зріс на 9,7% у, зокрема, 37% прибутків припадає на платні потокові послуги. Очікується, що ця тенденція продовжиться і в одалші роки (International Federation of the Phonographic Industry [IFPI], 2020). Статистика, з якою можна ознайомитися на сайті Міжнародної федерації фонографічної індустрії, свідчить, що в 2020 р. 62,1% прибутку музичної галузі було отримано завдяки стрімінговим сервісам (IFPI, 2021). У 2021 р. глобальний ринок стрімінгової трансляції музики в інтернеті сягнув 16,11 млрд \$, а до 2027 р. має досягти позначки в 29,66 млрд \$, демонструючи середньорічний темп зростання 10,71% впродовж 2021–2027 рр. Водночас аналітик Goldman Sachs Л. Ян прогнозує, що до 2030 р. прибутки всієї музичної індустрії становитимуть 131 млрд \$, з яких 41 млрд припаде на музичні стрімінгові сервіси (Goldman Sachs, 2019).

## Висновки

Отже, попри різні оцінки та відгуки, більшість аналітиків, експертів і критиків сходяться на думці, що сьогодні ми переживаємо бурхливий та нестримний розвиток музичної індустрії, «паливом» якого постає аудіострімінг. Не випадково деякі сучасні дослідники пишуть про епоху стрімінгу (The Age of Streaming), яка прийшла на зміну offline- і online-мовленню, супроводжується формуванням уявлень про музику як про ефір і потік, а також спричинила «другу цифрову музичну революцію», котра почалася з запуском таких мереж і сервісів, як Napster, Spotify та SoundCloud. Музичні стрімінгові сервіси збільшують переваги для гравців індустрії завдяки зниженню рівня піратства, розширенню можливостей пошуку музики та залученню споживачів до інших сфер музичного ринку. Також вони мають очевидні функціональні та технологічні переваги — інтраперсональний діалог, інтернаціональний склад

аудиторії, поліфункціональність і мультиформатність, гнучкість і мобільність проєктів, відмову від усного формату спілкування на користь письмового, індивідуальні опції для слухачів та ін. Під впливом аудіострімінгу зазнає трансформації й музична культура як така, цінності та настанови, підходи до музичної творчості та співпраці. Водночас, попри індивідуалізацію контенту, більшу свободу дій, поліфункціональність та економічні зиски зараз і в майбутньому від використання музичних стрімінгових сервісів, залишається чимало проблем, які стосуються маніпуляції музичними смаками, контролю самої системи з боку музичної індустрії, реагування на швидкі зміни та новачі тощо. Це загострює увагу навколо проблеми організації роботи та реформування музичних стрімінгових сервісів, що мають бути такими ж динамічними, як і самі платформи, щоб відповідати викликами часу та змінам в музичній індустрії у XXI ст.

Серед перспективних напрямів подальших досліджень слід звернути увагу на більш детальний та ґрунтовний аналіз специфіки функціонування певних музичних стрімінгових сервісів (Spotify, Sound Cloud, Google Play Music, Daytrotter.com, Us.napster.com (Rhapsody), Apple Music, Deezer, Pandora), а також порівняльний аналіз їхніх функціональних можливостей та опцій послуг в контексті нових трендів музичної індустрії.

## Список посилань

- Печеранський, І., & Шевчук, Ю. (2022). «Платформінг» як інструмент трансформації аудіовізуальних індустрій в епоху діджиталізації: перспективи та ризики. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 33–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269550>
- Поплавський, М. М., & Трач, Ю. В. (2022). Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202>
- Суська, О. О. (2018). Теоретико-методологічні осмислення функціоналу стрімінг-технологій в середовищі сучасних мас-медіа. *Габітус*, 6, 115–119.
- Butler, A. (2019). Why Streaming is a Good Thing for the Music Industry. *Backstage Pass*, 2(1), Article 22. <https://scholarlycommons.pacific.edu/backstage-pass/vol2/iss1/22>
- Castells, M. (Ed.). (2005). *The network society: A cross-cultural perspective*. Edward Elgar.
- Coffey, A. (2016). *The impact that music streaming services such as Spotify, Tidal and Apple Music have*

- had on consumers, artists and the music industry itself* [A research Paper of Master of Science, University of Dublin]. <https://www.scss.tcd.ie/publications/theses/diss/2016/TCD-SCSS-DISSERTATION-2016-027.pdf>
- Dasgupta, P. (2021). *How 10 years of streaming has changed music forever*. Far Out Magazine. <https://faroutmagazine.co.uk/how-10-years-of-streaming-has-changed-music-forever/>
- Fawkes, J., & Gregory, A. (2000). Applying communication theories to the Internet. *Journal of Communication Management*, 5(2), 109–124. <https://doi.org/10.1108/13632540110806703>
- Goldman Sachs. (2019). *Why streaming is reviving the music industry. Music revenue could more than double by 2030*. Vulture. <https://www.vulture.com/2019/04/streaming-music-industry-infographic.html>
- Hadjis Labarca, U. (2021). Music streaming and its consequences within the dynamics of power, consumption and creation. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 18(1), 3–12. <https://doi.org/10.5209/tekn.68748>
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2020). *IFPI Global Music Report 2020 – The industry in 2019*. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global\\_Music\\_Report-the\\_Industry\\_in\\_2019-en.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global_Music_Report-the_Industry_in_2019-en.pdf)
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2021). *IFPI Global Music Report 2020*. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021\\_STATE\\_OF\\_THE\\_INDUSTRY.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf)
- Kiss, J. A. (2018). *How the introduction of streaming has changed the financial focal points of the music industry* (Publication No. 805) [A Senior Thesis, Liberty University]. <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/805>
- Leight, E. (2017, December 14). *After losing ground in the streaming era, rock charts its comeback*. Billboard. <https://www.billboard.com/pro/rock-roll-streaming-music-business-comeback/>
- McIntyre, H. (2017, September 21). *Streaming continues to power the music industry's growth at 2017's halfway point*. Forbes. [www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/21/streaming-continues-to-power-the-music-industrys-growth-at-2017s-halfway-point/#15105c0d404e](http://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/21/streaming-continues-to-power-the-music-industrys-growth-at-2017s-halfway-point/#15105c0d404e)
- McQuail, D. (1994). *Mass communication theory: An introduction* (3rd ed.). SAGE.
- Rouse, M. (2014, May 23). *Audio Streaming*. Technopedia. <https://www.techopedia.com/definition/6067/audio-streaming>
- Still, L. (2020). *How SoundCloud rappers changed the music industry forever*. Sutoru. <https://www.sutori.com/en/story/how-soundcloud-rappers-changed-the-music-industry-forever--6kJzT1fvECyoMGJ3Z7nZGxqx>
- Wikström, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud* (2nd ed.). Polity Press.
- Zehr, H. (2021). An economic analysis of the effects of streaming on the music industry in response to criticism from Taylor Swift. *Major Themes in Economics*, 23, Article 5, 51–63. <https://scholarworks.uni.edu/mtie/vol23/iss1/5>
- Zhang, Q. (2022). Xiami's Death: How streaming platforms' survival is closely linked to music industry. In *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* [Proceedings of the Conference] (Vol. 664, pp. 2405–2418). Atlantis Press.

## References

- Butler, A. (2019). Why Streaming is a Good Thing for the Music Industry. *Backstage Pass*, 2(1), Article 22. <https://scholarlycommons.pacific.edu/backstage-pass/vol2/iss1/22> [in English].
- Castells, M. (Ed.). (2005). *The network society: A cross-cultural perspective*. Edward Elgar [in English].
- Coffey, A. (2016). *The impact that music streaming services such as Spotify, Tidal and Apple Music have had on consumers, artists and the music industry itself* [A research Paper of Master of Science, University of Dublin]. <https://www.scss.tcd.ie/publications/theses/diss/2016/TCD-SCSS-DISSERTATION-2016-027.pdf> [in English].
- Dasgupta, P. (2021). *How 10 years of streaming has changed music forever*. Far Out Magazine. <https://faroutmagazine.co.uk/how-10-years-of-streaming-has-changed-music-forever/> [in English].
- Fawkes, J., & Gregory, A. (2000). Applying communication theories to the Internet. *Journal of Communication Management*, 5(2), 109–124. <https://doi.org/10.1108/13632540110806703> [in English].
- Goldman Sachs. (2019). *Why streaming is reviving the music industry. Music revenue could more than double by 2030*. Vulture. <https://www.vulture.com/2019/04/streaming-music-industry-infographic.html> [in English].
- Hadjis Labarca, U. (2021). Music streaming and its consequences within the dynamics of power, consumption and creation. *Teknokultura. Journal of Digital Culture and Social Movements*, 18(1), 3–12. <https://doi.org/10.5209/tekn.68748> [in English].
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2020). *IFPI Global Music Report 2020 – The industry in 2019*. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global\\_Music\\_Report-the\\_Industry\\_in\\_2019-en.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/07/Global_Music_Report-the_Industry_in_2019-en.pdf) [in English].
- International Federation of the Phonographic Industry (IFPI). (2021). *IFPI Global Music Report 2020*. [https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021\\_STATE\\_OF\\_THE\\_INDUSTRY.pdf](https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2020/03/GMR2021_STATE_OF_THE_INDUSTRY.pdf) [in English].

- Kiss, J. A. (2018). *How the introduction of streaming has changed the financial focal points of the music industry* (Publication No. 805) [A Senior Thesis, Liberty University]. <https://digitalcommons.liberty.edu/honors/805> [in English].
- Leight, E. (2017, December 14). *After losing ground in the streaming era, rock charts its comeback*. Billboard. <https://www.billboard.com/pro/rock-roll-streaming-music-business-comeback/> [in English].
- McIntyre, H. (2017, September 21). *Streaming continues to power the music industry's growth at 2017's halfway point*. Forbes. [www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/21/streaming-continues-to-power-the-music-industrys-growth-at-2017s-halfway-point/#15105c0d404e](http://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/09/21/streaming-continues-to-power-the-music-industrys-growth-at-2017s-halfway-point/#15105c0d404e) [in English].
- McQuail, D. (1994). *Mass communication theory: An introduction* (3rd ed.). SAGE [in English].
- Pecheranskyi, I., & Shevchuk, Yu. (2022). "Platforming" yak instrument transformatsii audiovizualnykh industrii v epokhu didzhitalizatsii: Perspektyvy ta ryzyky ["Platforming" as a tool for the transformation of audiovisual industries in the era of digitalisation: Prospects and risks]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 47, 33–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269550> [in Ukrainian].
- Poplavskyi, M. M., & Trach, Yu. V. (2022). Tsyfrovizatsiia muzychnoi industrii: Tendentsii i perspektyvy [Digitalization of the music industry: Trends and prospects]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 30–39. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262202> [in Ukrainian].
- Rouse, M. (2014, May 23). *Audio Streaming*. Technopedia. <https://www.techopedia.com/definition/6067/audio-streaming> [in English].
- Still, L. (2020). *How SoundCloud rappers changed the music industry forever*. Sutoru. <https://www.sutori.com/en/story/how-soundcloud-rappers-changed-the-music-industry-forever--6kJzT1fvECyoMGJ3Z7nZGxqx> [in English].
- Susska, O. O. (2018). Teoretyko-metodolohichni osmyslennia funktsionalu striminh-tekhnologii v seredovyschchi suchasnykh mas-media [Theoretical and methodological measurement of the streaming technologies function in the environment of modern mass media]. *Habitus*, 6, 115–119 [in Ukrainian].
- Wikström, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud* (2nd ed.). Polity Press [in English].
- Zehr, H. (2021). An economic analysis of the effects of streaming on the music industry in response to criticism from Taylor Swift. *Major Themes in Economics*, 23, Article 5, 51–63. <https://scholarworks.uni.edu/mtie/vol23/iss1/5> [in English].
- Zhang, Q. (2022). Xiami's Death: How streaming platforms' survival is closely linked to music industry. In *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* [Proceedings of the Conference] (Vol. 664, pp. 2405–2418). Atlantis Press [in English].

## Audio Streaming as a Trend in the Development of Audiovisual Technologies and Its Impact on the Modern Music Industry

Ihor Pecheranskyi<sup>1\*</sup>, Liliia Yeremenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the features and influence of audio streaming as a trend of audiovisual technology development in the 21st-century music industry. *Results*. It is revealed that the popularity and active use of audio streaming are associated with the phenomenon that modern researchers call the era of streaming (the Age of Streaming), which has replaced offline and online broadcasting, and is accompanied by the formation of the perception of music as a broadcast and stream, and caused the “second digital music revolution”. Functional and technological advantages of music streaming services are emphasized, including interpersonal dialogue, international audience composition, multi-functionality and multi-format, flexibility and mobility of projects, abandoning oral communication format in favour of written, individual options for the listeners, etc. The article shows that thanks to these advantages, they increase opportunities for the main players in the music industry and change the music culture in the 21<sup>st</sup> century. *The scientific novelty* consists in identifying and considering audio streaming as a trend and advanced audiovisual technology that changes the music industry at the present stage. *Conclusions*. At the beginning of the new century, audiovisual technologies continue to develop dynamically, particularly in the streaming service segment, which is confirmed by the popularity of such a trendy mechanism as audio streaming, thanks to which the music product is “dematerialised” and transformed into a service and stream. Digitalisation and streaming principles replace the hierarchical architecture of society, establish the

“culture of a network society”, and transform the music industry, changing the essence and nature of content consumption. The audience, that is, the consumers, along with the performers, become co-creators of musical tastes and industry using mobile devices and numerous music streaming services such as Spotify, Sound Cloud, Google Play Music, Daytrotter.com, Us.napster.com (Rhapsody), Apple Music, Deezer, Pandora, etc.

*Keywords:* audio streaming; Age of Streaming; audiovisual technologies; music industry; music streaming services; Sound Cloud; Spotify

## Інформація про автора

**Ігор Печеранський**, доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4722-2332, e-mail: [ipecheranskiy@ukr.net](mailto:ipecheranskiy@ukr.net)

**Лілія Єременко**, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри кіно-, телемистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-2998-283X, e-mail: [liliyaeremenko@gmail.com](mailto:liliyaeremenko@gmail.com)

## Information about the author

**Ihor Pecheranskyi**<sup>\*</sup>, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4722-2332, e-mail: [ipecheranskiy@ukr.net](mailto:ipecheranskiy@ukr.net)

**Liliia Yeremenko**, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Cinema and Television Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-2998-283X, e-mail: [liliyaeremenko@gmail.com](mailto:liliyaeremenko@gmail.com)

<sup>\*</sup>Corresponding author





## Трансформація образу жінки в китайському німому кіно в контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв

Цзе Чанг

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

*Мета статті* — дослідити трансформацію жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Результати дослідження.* Аналіз розвитку кіно та театру першої половини ХХ ст. в Китаї довів, що патріархальні типи героїнь традиційного театру, які жертвують собою заради чоловіків, стають застарілими у зв'язку з загальною лібералізацією суспільного життя. Розвиток розмовної драми відкриває можливості для жінок-актрис. Натомість фемінізація акторського складу в кіно відбувається не одразу: спочатку жіночі ролі грають чоловіки, потім з'являються актриси другого плану, і лише з початку 1920-х років жінки починають грати головних героїнь. Китайські кіноактриси першого покоління поставали прикладом для наслідування, формували нові стандарти краси та поведінки. *Наукова новизна.* Ця публікація вперше висвітлює специфіку трансформації жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Висновки.* Доведено, що образи нових жінок у китайському німому кіно відтворювали ідеали фемінізму та водночас стимулювали боротьбу за жіночу емансипацію. Протягом 1920-х років ідея відходу від патріархальної моделі послідовно транслювалася через екранне та сценічне мистецтво. Навіть кіновиробники з консервативними поглядами віддзеркалювали зміни в гендерних питаннях, про що свідчить поява типажів розкаяної героїні з неоконфуціанських мелодрам і жінки-воїна з фільмів уся. Зроблено висновок, що у фільмах німого періоду співіснують різні типи жіночих образів: з одного боку, дружина, яка прагне вивільнення від важких обов'язків, з іншого – жінка з сумнівною репутацією, яка жертвує собою заради дітей. Наголошено, що вже в еру звукового кіно з'явиться той жіночий образ, який адекватно відображає здобутки китайського фемінізму.

*Ключові слова:* німе кіно; кінематограф Китаю; жіночий рух; «нова жінка»; розмовна драма

### Для цитування

Чанг, Ц. (2023). Трансформація образу жінки в китайському німому кіно в контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 33–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282437>

### Вступ

Художня інтерпретація жіночих образів є важливою складовою аналізу екранних текстів не лише для історика кіно, а й у більш широкому, інтердисциплінарному полі. Набір гендерних стереотипів, що транслюються через аудіовізуальне та сценічне мистецтво, є результативними з погляду впливу на масову свідомість. Будь-які соціокультурні, політичні, економічні зрушення у локальній спільноті чи в більш глобальному вимірі змінюють типологію героїв, утворюють нові драматичні конфлікти, які, репрезентуючись у масовому мистецтві, стимулюють нові перетворення в суспіль-

стві. Еволюція жіночих образів, яка відбулася в китайському мистецтві протягом ХХ ст., є дуже показовою для загального розуміння взаємовпливу соціального буття та презентації суспільної свідомості в кіно та театрі. Радикальна зміна патріархальних уявлень про роль жінки в суспільстві, що відбулася у Китаї в першій половині ХХ ст., є важливою в контексті сучасних гендерних досліджень, адже саме тут за порівняно стислий період відбулася революція у жіночому питанні. Якщо на початку ХХ століття у Китаї можна було побачити лише вистави традиційного театру з типажем героїні, яка підкоряється чоловіку в дусі конфуціанських правил, то вже в 1930-х роках у країні існує

нехарактерна для місцевого сценічного мистецтва нова розмовна драма хуацзюй, що транслює велику кількість лівих, зокрема феміністичних, ідей. Водночас національний кінематограф виходить на загальносвітовий рівень зображення незалежних, суперечливих, духовно багатих і варіативних з погляду архаїчних канонів краси жінок. За два десятиліття китайське суспільство переживає перехід від закритості, консерватизму, тотального патріархату до співіснування національних та іноземних культурних феноменів, відкритості, радикалізації міської культури тощо. За цей період виникає національна кіноіндустрія, нові формати театрального мистецтва, формується величезний прошарок людей із прогресивним світоглядом, розвивається жіночий рух. Все це, що відбувається під гаслом радикального оновлення культури, продовжує бути актуальним об'єктом мистецтвознавчого осмислення. Питання ж, яким чином розвиток розмовної драми та виробництво німих фільмів у Китаї сприяли трансформації жіночих образів у суспільній свідомості та мистецтві, формує предметну область цього дослідження.

*Аналіз попередніх досліджень.* Обговорюючи проблему трансформації жіночих образів у китайському кіно першої половини ХХ ст., варто зауважити, що ця тема не залишалась поза увагою дослідників, проте розглядалась поза контекстом взаємодії екранного та сценічного мистецтв. Лєвова частка наукових публікацій висвітлює загальні культурно-історичні умови розвитку китайського мистецтва та соціально-політичне підґрунтя модернізації суспільства, зокрема аспекти боротьби жіночого руху проти патріархальних традицій: Д. Ко (Ko, 1994), Г. Гершаттер (Hershatter, 2007), Х. Ян (Yan, 2006), Ч. Ванг (Wang, 2017) та ін. Спеціалізовані кінознавчі дослідження зосереджуються здебільшого на інтерпретації традиційних жіночих образів на екрані, значенні образу так званої «нової жінки» у фільмах національного виробництва, оновлених ідеалах жіночої краси та стандартах поведінки, появі жінок в акторській професії та творчості видатних китайських кіноактрис: М. Тан (Tan, 2020), П. Фонорофф (Fonoroff, 1988), К. Беррі (Berry, 1996) та ін. Проблемі кінотеатральної пластичності та фіксації образу емансипованої жінки, яка бореться проти національного пригноблення за незалежність Китаю, присвячена розвідка Ц. Чанг (2022). Отже, важливість гендерних досліджень та водночас недостатнє інтердисциплінарне висвітлення фемінізму в китайському мистецтві робить трансформації жіночого образу в китайській кінотеатральної культурі першої половини ХХ ст. актуальною темою.

**Мета статті** — дослідити трансформацію жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв.

*Методи дослідження.* Були використані такі дослідницькі методи: системно-історичний (для огляду взаємодії жіночого руху та розвитку китайського кіно й театру в першу третину ХХ ст.); пошуковий (для збору інформації про розвиток китайського німого кіно та розмовної драми); аналітичний (для аналізу жіночих образів у драматургії кіно), структурно-типологічний (для виявлення типологічної подібності окремих жіночих персонажів), порівняльний (для порівняння різних жіночих типажів), метод узагальнення (для написання висновків).

## Результати дослідження

Традиційні естетичні та соціальні ідеали жіночності в Китаї, як і решта ментальних установок культури цієї країни, виростили з трьох потужних світоглядних систем: конфуціанства, даосизму та чань-буддизму. Усі три віровчення легітимізували патріархальний устрій традиційного китайського суспільства, створювали стандарти пасивної соціальної поведінки та відповідні жіночі типажі в мистецтві. Для класичної китайської театральної драматургії характерна шляхетна героїня, готова на самопожертву заради чоловіка чи родини. В юанській драмі (1271–1368) прославлялися жіноча чеснота, цнотливість, вірність. Так, у п'єсі Гуань Ханьцина (1210–1280) «Образ Дю Е» (1292) невинна та самовіддана героїня бере на себе відповідальність за чужий злочин, що призводить її до страти. У драмі Гао Міна (1307–1368) «Історія Лютні» (1356) протагоніст кидає свою родину заради кар'єри у столиці, а його молода дружина дбає про старих свекрів, а згодом стає жебрачкою-монахинею, збираючи подаяння грою на лютні. Найвідоміший взірець пекінської опери «Прощавай, моя наложнице» також поетизує жіночу жертвність, адже дружина опального аристократа Ся Юя добровільно накладає на себе руки після страти свого чоловіка. Такі шаблонні конфуціансько-буддистські жіночі образи тривалий час нав'язувалися суспільству як приклади для наслідування. У зв'язку ж з політикою ізоляції, яку проводила маньчжурська династія Цин (1636–1912), ідеї емансипації та рівноправ'я жінок поширилися у Китаї набагато пізніше, ніж на Заході.

Розпочатий наприкінці ХІХ ст. курс на відкритість і вестернізацію Китаю спричинив зміни соціального устрою країни: поширення ліберальних цінностей стимулювало активність суспіль-

ної думки, зокрема переосмислення гендерних питань. XX століття стало переломним для статусу жінки в Китаї. Після Сінхайської революції (1911–1913) жіноча емансипація стала одним з аспектів національного ствердження. Громадські течії («Рух 4 травня 1919 року», «Рух за нову культуру»), завданням яких стало оновлення культури Китаю (Мурашевич, 2009, с. 126), прагнули здобути для жінки кращого становища в сім'ї та соціумі, реалізації низки громадянських прав, зокрема й права голосу. Діячі культури та мистецтва намагалися внести зміни у сферу освіти, сімейного устрою, переосмислити традиційні цінності та консервативні установки. Все це активно обговорювалося на сторінках незалежної преси. Зокрема, в статтях шанхайського журналу «Нова жінка» (1920) були задекларовані права жінок на освіту та працю, на гідну заробітну плату, не меншу, ніж у чоловіків, свободу шлюбного вибору тощо. Новий типаж радикально суперечив даосько-конфуціанським і буддистським цінностям, наближаючись до неоромантичних ідеалів західного фемінізму: жінка повинна мати сильний характер, здатність до особистого та професійного зросту, модерні моральні установки. На думку Д. Ко, збільшення соціальних повноважень жінки на початку XX ст. стало ключовим для лібералізації китайського суспільства (Ко, 1994, р. 2).

Оскільки демократизація китайського суспільства йшла паралельно з оновленням театального мистецтва та появою національної кіноіндустрії, зміна поглядів на роль жінки в суспільстві відповідним чином відображалася на театральній сцені та кіноекрані. У 1913 році в Шанхаї виникає так званий *веньмін сі* («цивілізований театр»), основою якого стають не традиційні музично-драматичні вистави китайської опери, а розмовна драма на актуальну соціально-політичну тематику. В той час відбуваються активні пошуки в галузі китайської драматургії, впровадження живої розмовної мови бейхуа замість архаїчної китайської. Члени спілки «Творчість» Юй Да-фу, Чен Фан-у, Го Можо, Тянь Хань, окрім прозових і поетичних творів, почали писати й драми (Родіонов, 2010). Орієнтація нової розмовної драми хуацзюй на тогочасні суспільні проблеми прискорила розвиток малих драматичних форм, які було легко ставити в умовах відсутності великої кількості стаціонарних театрів.

У роботі таких театральних груп брала активну участь нова генерація китайських незалежних жінок: студентки, викладачки, письменниці, активістки та ін. До цього часу така кількість жінок на підмостках була неможлива внаслідок вікової історичної традиції, адже їм тривалий час було

заборонено грати в театрі (Wang, 1994, р. 199). У 1922 році кілька відомих діячів культури та мистецтва, зокрема Шень Яньбін (Мао Дунь), Оуян Юйцянь, Чень Дабей, Сюн Фосі, Сюй Баньмей та ін., заснували в Шанхаї сценічне товариство «Мінъяжу сі-цзюйше» («Народний театр»). Концепція сучасного громадського театру полягала у створенні такого закладу, що виконує не розважальну, а насамперед соціально-виховну функцію. Нагальним постало й питання підготовки кадрів: акторів, які б могли грати не за старими театральними стандартами, брати участь у розмовних виставах та зніматися у кіно, а також режисерів, які поставали б повноцінними авторами театральної вистави.

Протягом 1920-х років культурно-мистецька спільнота в країні була спрямована на творчий пошук у сфері оновлення театральної мови. Унаслідок поширення розмовної драми хуацзюй виникає низка експериментів із синтезу традиційного та нетрадиційного видів сценічного мистецтва. Кінець 1920-х років став періодом затвердження драматичного театру як самостійного китайського сценічного мистецтва. Та якщо в традиційних форматах на кшталт пекінської опери жіночі ролі продовжували грати спеціально навчені актори відповідного амплуа, то розмовна драма хуацзюй функціонувала за стандартом західних театрів, де актриси посідали не менш важливі місця, ніж їхні колеги-чоловіки.

Молодий китайський кінематограф, який тривалий час був генетично пов'язаний із театральним мистецтвом, демонстрував схожу тенденцію. Тяжіння раннього китайського кіно до фільмування опери зумовило домінування чоловіків — виконавців жіночих ролей. Молоді актори, які працювали в жіночому амплуа «дань», отримували серйозну підготовку не тільки з зовнішності, а й з погляду психологічної імітації фемінних рис: актор, який грав жіночі ролі, мусив уявляти себе жінкою не лише на сцені. Це давало змогу демонструвати «ідеальну жіночність», нав'язувати суспільству модель гендерних взаємин, диктувати чоловічий погляд на стандарти жіночої краси та поведінки.

Таким взірцем жіночої образності в театрі та кіно 1910–1920-х рр. став видатний китайський актор Мей Ланьфан (1894–1961), реформатор і популяризатор пекінської опери. У 1920 році в Шанхаї він узяв участь у фільмуванні уривків з вистав «Павільйон півоній» і «Жінка віддала квітку». Згодом Мей Ланьфан знявся у німих екранізаціях пекінських опер «Процвавай, моя наложниця», «Мадам Шан'юань», «Мулан», «Легенди про Лінь Дай-Ю» тощо. Жіночі ролі Мея Ланьфана сприяли

популяризації китайської традиційної культури по всьому світу та водночас формували стереотипний образ східної красуні (Zhao, 2019, p. 336). Варто зауважити, що сам Мей Ланьфан, адаптуючись під потреби часу, змінив традиційну оперу в бік феміноцентричності, зокрема, він переписав найвідомішу китайську оперу «*Прощавай, моя наложнице*»: якщо до цього роль головної героїні Юй була незначною, то Мей Ланьфань додав епізодів і поставив її у центр системи персонажів. Щодо психологічного трактування образу, то мотиваційною домінантою залишалася самопожертва в душі конфуціанської моралі, що відповідала смакам лише консервативно налаштованої публіки.

Паралельно зі зростанням попиту на актуальну суспільно-значущу тематику сталася поява соціальної драми в кіно. Адекватна рефлексія активних суспільних змін була б неможлива без повноцінного втілення жіночих образів і відображення гендерної проблематики на театральній сцені та кіноекрані.

У вересні 1913 року режисер Чжан Сичуань у компанії «Сіньмін» зняв художній фільм «*Шлюбні ускладнення*» (або «Складна парочка», англ. *The Difficult Couple*). Це був перший ігровий фільм на тему реальних соціальних проблем за попередньо підготовленим сценарієм Чжена Чженцю. У цій півгодинній стрічці іронічно розкривається тема традиційного шлюбу за договором, коли молоді люди одружувалися за наказом батьків без попереднього знайомства. Тож глядачу демонструвалося життя сімейної пари, де чоловік і жінка не мають жодних взаємних почуттів, що призводить до низки непорозумінь. Оскільки на той час у Китаї не було професійних кіноакторів, до участі в зйомках були запрошені актори театру розмовної драми. У фільмі «Шлюбні ускладнення» вперше в історії китайського кіно з'явився жіночий персонаж — наречена Бао Мей. Проте, як і в традиційному театрі, героїню грав один із творців фільму, сценарист Чжен Чженцю. Хоча китайська публіка на той час не була готова до появи актриси на екрані, введення жіночого персонажа в ігровий фільм було доволі сміливим рішенням.

У повнометражній стрічці «*Чжуан-цзи випробовує дружину*» (1913) режисера Лі Мінвея на екрані вперше з'явилася жінка. Відповідальними за це новаторство були піонери гонконзького кіно зі студії Huamei (Asia Film Company). В основу сюжету кінострічки лягла класична театральна п'єса «Сон метелика», адаптована як сценарій німого кіно. Філософ Чжуан-цзи під час прогулянки кладовищем зустрічає молоду вдову; перебуваючи біля гробниці свого померлого чоловіка, вона повідомляє про намір знову вийти заміж, тож

вражений Чжуан-цзи вирішує випробувати свою дружину та інсценує власну смерть і стежить за її реакцією (Fonoroff, 1988, p. 294). Хоча головну жіночу роль виконував чоловік (сам режисер Лі Мінвей), другорядного персонажа, служницю зіграла дружина режисера Янь Шаньшань.

Ще кілька років кіностудії запрошували на головні жіночі ролі акторів-чоловіків, а другорядних персонажів, що утворювали соціальний фон, вже грали жінки. Проте жіночий рух продовжував розвиватися, на театральній сцені з'являлося більше актрис, які грали в новій розмовній драмі та постановках п'єс зарубіжних авторів у китайських перекладах. Це не могло не вплинути на розвиток кіно.

У 1921 році в художньому фільмі «*Ян Жуйшен*» жінка вперше зіграла головну роль, що було новаторським явищем у консервативному мистецькому середовищі того часу. За жанром це соціальна драма, в основу якої була покладена реальна історія вбивства бізнесменом Янь Жуйшен своєї коханки, повії Ван Ляньїн. Для більшої реалістичності творці картини на роль головного героя запросили реального вихідця зі злочинного середовища, а на головну жіночу роль — колишню повію. Тож поки серед кіноакторів-чоловіків домінували вихідці з театрального середовища, які мали попередню підготовку, кіноактрисами запрошували здебільшого «нових жінок», які не цуралися ідеї економічної незалежності та публічності.

У 1922 році кінокомпанія «Мінсін» випустила комедійний фільм «*Кохання торговця фруктами*» (англ. *Romance of a Fruit Pedlar*), знятий Чжаном Шичуанем за сценарієм Чжена Чженцю. Хоча головним героєм історії є молодик, який мріє здобути згоду на шлюб від батька коханої дівчини, образ нареченої вже не є фоновим. Персонаж актриси Юй Ін демонструє трансформацію мислення китайських жінок, ініційовану «*Рухом 4 травня 1919 року*» (Berry, 1996, p. 409, p. 411). Це дівчина, яка сміливо бореться за власне щастя і більше не підкоряється старим патріархальним законам. Вона воліє самостійно ухвалювати рішення, працювати в продуктовому магазині та бути в шлюбі з коханою людиною.

1923 року в шанхайській прокат вийшла стрічка «*Сирота рятує діда*» сценариста Чжен Чженцю та режисера Чжан Шичуаня (виробництво компанії «Мінсін»). У центрі драматичних подій лежить колізія молодої вдови Юй Вейю, яку після смерті чоловіка несправедливо обмовляють його брати. Героїня опиняється на вулиці, проте має сили та духовну відвагу добре виховати сина. Малий Юй Юй запобігає убивству власно-

го діда, що призводить до возз'єднання родини. Ця соціальна драма продовжувала звичний для китайського суспільства дискурс конфуціанської синівської шанобливості та буддистської кармічної відплати. Сам образ Юй Вейю є суперечливим: вона є незалежною жінкою, яка здатна сама ростити дитину та водночас не може стати щасливою поза патріархальною родиною, адже щаслива розв'язка настає через героїзм сина та каяття його діда й дядьків. Актриса Ван Ханьлунь, яка грала Юй Вейю, стала дуже відомою серед поціновувачів кіно та здобула статус кінозірки.

Режисер-новатор, власник кіностудії «Шанхай-фільм» Дань Дуюй (1897–1972) протягом 1920-х рр. зняв кілька комерційно успішних повнометражних кінокартин за участю актрис-жінок. Його музою та дружиною стала шанхайська світська левиця Інь Мінчжу. Найзірковішою її роллю є дух першого павука у фільмі 1927 року «Печера шовкового павутиння» (за мотивами класичного роману «Подорож на Захід»). Інь Мінчжу з'явилася на великому екрані в сексуально привабливому костюмі в оточенні напівголених актрис. Такі сцени були революційними для тогочасного китайського кіно.

Наявність перших талановитих кіноактрис та вивчення зарубіжного досвіду спонукали кіновиробників до впровадження системи зірок, аналогічної до тієї, що згодом поширилася у світі та активно практикувалася американськими та європейськими кінокомпаніями. У серпні-вересні 1926 року 35 кінокомпаній Шанхаю взяли участь у виставці New World Playground Expo та організували спеціальні вибори селебрітіз-кінозірок. Публіці було рекомендовано визначити рейтинг найпопулярніших актрис театру та кіно. Переможницями стали Чжан Чжіюнь, Ян Наймей, Ван Ханьлунь, Сюань Цзінлінь. Хоча, по суті, розкрутка зірок-кіноактрис сприяла експлуатації їхнього таланту та збагаченню чоловіків, які панували в кіноіндустрії, сама можливість побачити жінку на кіноекрані докорінно суперечила традиційним патріархальним канонам. До того ж актриси через власну професійну діяльність мали певну фінансову незалежність. Вони являли собою той образ розкріпаченої жінки, якого так потребувало тогочасне китайське суспільство.

Шанхайська кінокомпанія «Тяньї», яка формально позиціонувала себе як проповідник консервативної тематики та робила кіноадаптації китайських народних казок, міфів і легенд, також не могла уникнути репрезентації образу нової жінки. Хоча на кіностудії братів Шао здебільшого випускалися фільми з псевдоісторичним антуражем, спосіб появи жіночих персонажів на екрані радикально відрізнявся від тих героїнь, які розігрували

аналогічний фольклорний матеріал у театрі. Так, двосерійна німа костюмована стрічка «Біла змія» (1926), знята режисером Руньє Шао за мотивами буддистських легенд, вразила глядачів видовищністю та водночас оновленою інтерпретацією відомого сюжету. На постерах до фільму актриса Ху Діє була вдягнена в стилізований під традиційний одяг костюм Білої Змії, проте, на відміну від поведінкового канону дівчини зі шляхетної родини, сміливо та відверто дивилася в камеру (Луо, 2018, pp. 36–37).

Ідея привабливості жінок на екрані в форматі історичної костюмованої драми призводить до одразу двох екранізацій легенди про дівчину-воїна Мулан. У 1927 році компанія «Тяньї» презентує проєкт «Хуа Мулан вступає в армію». Режисером стрічки став Лі Пінцян, а зіркова роль дісталася Ху Шань, молодшій сестрі вже популярної на той час Ху Діє. У 1928 році виходить однойменний фільм «Хуа Мулан вступає в армію» з Лі Дандан у головній ролі, знятий Хоу Яо для China Sun Motion Picture Company (Tan, 2020).

Окремий внесок у трансформацію жіночих образів зробили фільми уся, характерними для яких є бойові мистецтва, містика, сюжети з відновлення справедливості тощо. Якщо на Заході естетика німого кіно здебільшого відштовхувалася від театральної традиції мелодрами, то в Китаї вона наслідувала традиційне театральне мистецтво, що особливо позначилося на розвитку жанру уся. Тут використовувалися всі напрацювання пекінської опери щодо постановки бойових сцен — деякі сюжети, персонажі, костюми, антураж, пластика та траєкторії рухів, трюки тощо. Проте загальна фемінізація мистецтва спонукала до більшої експлуатації жіночих образів. Тут з'явилися майстрині бойових мистецтв, вправні, зовнішньо привабливі, шляхетні та високоморальні жінки. Водночас у сюжетах були присутні принцеси-красуні, яких викрадали та намагалися піддати сексуальній експлуатації, вони являли собою той пасивний тип жінок з пригніченою волею, який не міг протистояти чоловічій активності.

Фільми уся був надзвичайно популярним жанром до заборони націоналістичним урядом Гоміньдана на початку 1930-х рр. 1929 рік, коли на екрані вийшла стрічка «Червона героїня» режисера Веня Їміня, став піковим для виробництва фільмів уся. Згідно з сюжетом фільму проста селянська дівчина Юнь (роль актриси Фан Сюепен) після пережитої трагедії долає стан духовного занепаду, відмовляється від самогубства, стає ученицею містичної Білої Мавпи та йде шляхом помсти й боротьби проти несправедливості. Схожими за змістом та естетикою були й інші німі картини

в жанрі уся, зокрема «Жінка-воїн Біла Троянда» (1929), «Жінка-воїн з дикої річки» (1930) тощо. Протагоністами тут поставали майстрині бойових мистецтв, які не мали жодних прототипів у реальному житті чи китайській історії.

Пропаганда образу нової, активної, емансипованої жінки, що призводило до руйнації традиційних устоїв, викликала неоднозначну реакцію багатьох представників культури. Очевидно, що кінематограф був залучений до дискусії щодо трансформації усталених гендерних ролей. У середині 1920-х рр. з'явилася низка повчально-моралізаторських мелодрам, які ставили на меті примирити невідворотні соціальні зміни та конфуціанські родинні обов'язки. Наприклад, стрічка «Перлове намисто» (1926) режисера Лі Зіюаня, темою якої є жіноче марносластво, що призводить до трагічних наслідків — злочинів і руйнації сім'ї. За сюжетом, молода жінка Сіу Чін підбиває свого чоловіка Ю Санг позичити в ювеліра коштовні прикраси, щоб вихвалитися на вечірці. Через її хвастощі один з недоброчесних гостей наймає злодія та викрадає прикраси. Ю Санг, якому конче потрібні гроші, аби розплатитися з ювеліром, привласнює гроші страхової компанії, де працює. Він потрапляє у в'язницю, а Сіу Чін впадає в бідність (Rea, n.d.). Хоча, зрештою, після багатьох випробувань подружжя возз'єднується, консервативна мораль цієї драми очевидна: один недоброчесний вчинок запускає причинно-наслідковий кармічний ланцюг, який не так просто подолати.

У стрічці «Нерозказана історія прикордоння» (англ. *An untold tale of the borderlands*, 1926) режисера Вана Юанлуна (1903–1959) жіночий образ нареченої А Чжень розроблений у традиційному жертвовному дусі. Через низку трагічних обставин А Чжень не може бути з коханим, за примусом мачухи дівчина виходить за нелюба та гине у весільну ніч (Rea, n.d.). Показово, що тлом цієї трагічної історії виступає далека провінція, якої ще не торкнулися процеси лібералізації. Тож, виставивши цю історію на розгляд тисяч глядачів, режисер лише актуалізує питання жіночої емансипації.

Конфуціанським конформізмом сповнена кінодрама «Не змінюй свого чоловіка» (1929) режисера Се Юньціна, який також зіграв тут головну роль. У центрі сюжету — історія подружньої пари Ципінь та Ліцзюнь, яка розлучається через невірність дружини, закоханої в багатого студента. Між героями виникає велике непорозуміння, збільшене втручанням батьків. Зрештою, Ципінь пробає Ліцзюнь і рятує її від самогубства (Rea, n.d.). Тема вільного вибору партнера та подружньої зради з боку жінки була абсолютно новою

для конфуціанського суспільства. Тут відчувався компроміс між старою мораллю та сучасними установками: сам роман заміжньої жінки та подальше прощення з боку чоловіка виглядали абсолютною новацією, водночас героїня переживає каяття, а представники старшого покоління продовжують керувати молоддю. Поведінка емансипованих жінок стала темою й інших моральних драм, які в дусі легкого фарсу описували подружню невірність, чоловічі страждання та подальше примирення: «Любов і обов'язок» (1931), «Сон у рожевому» (1932) тощо.

Початок 1930-х років знаменувався посиленням лівого руху та подальшим впровадженням феміністичних ідей у сценічне та екранне мистецтво. Значущою суспільною подією стало прийняття «Закону про шлюб» (1932), згідно з яким жінка перестала бути підвладною у виборі супутника життя, а чоловікам було заборонено багатоженство. Водночас початок десятиліття демонструє зрілість китайського театру та кіно. Саме тоді у митців припортових ареалів Китаю починається плідний творчий період, який історики називають «золотим віком» кіно. Найбільш показовою стала робота шанхайських кінематографістів, які працювали в космополітичному середовищі, умовах змішування елітарної та народної культури, серед радикально налаштованих інтелектуалів і бізнесменів. Саме на шанхайських кіностудіях до початку японського вторгнення було створено багато шедеврів китайської класики, зокрема «Богиня» (1934), «Пісня рибалок» (1934), «Нова жінка» (1934), «Вулиця ангелів» (1937).

У німій стрічці «Весняні шовкопряди» (1933) кінокомпанії «Мінсін» червоною ниткою проходить тема патріархального поневолення жінки в китайському суспільстві. Сценарій Ся Яня (1900–1995) є екранною адаптацією новели письменника Мао Дуня (1896–1981). Згідно з сюжетом родина Бао Туна займається розведенням шовкопрядів. Для самого господаря інтереси бізнесу переважають усі особистісні прагнення родичів, і коли його син хоче завести стосунки з дівчиною Хе Хуа, батько ставиться до цього дуже упереджено. Зрештою, з боку героїні це викликає активний спротив: щоб помститися за погане ставлення з боку Бао Туна, Хе Хуа топить шовкопрядів у весняній річці.

Провідний шанхайський режисер Бу Ваньцан (1903–1974) приділяв жіночим образам не менше уваги. Дуже відомим став фільм Бу Ваньцана за участю актриси Жуань Лін'юй «Кохання та обов'язок». Головна героїня Ян Ней Фан кидає дітей та чоловіка, до шлюбу з яким її примусили батьки, та возз'єднується зі своїм першим кохан-

ням. Цей учинок спричиняє цілу низку трагічних подій і, зрештою, призводить до самогубства Ян. «Три сучасні жінки» (1933) — німий фільм режисера Бу Ваньцана за сценарієм Тяня Ханя постає як історія про романтичні стосунки між кінозіркою та трьома героїнями, які представляли три типи «нових» жінок. Випущений компанією Lianhua Film Company, фільм був дуже популярним серед глядачів і лівих критиків. Популярною стала й кіноповідь Бу Ваньцана «Квітка персика» (1931), інша назва «Квітка персика плаче кривавими сльозами» (англ. *Peach Blossom Weeps Tears of Blood*). Це мелодраматична історія про кохання доньки пастуха та сина поміщика, знята з елементами жанру уся — екшн-сценами та бійками.

«Пісня рибалок» (англ. *Song of the Fishermen*, 1934) — німий фільм, знятий режисером Цаєм Чушеном (1906–1968) за власним сценарієм на кіностудії «Ляньхуа». Стрічка оповідала про долю трьох людей з різним вихідним потенціалом, що вплинуло на все їхнє подальше життя. Новаторством цієї роботи був глибокий психологічний показ життя жінок із робочої спільноти. Зіркою «Пісні рибалок» стала актриса Ван Женьмей (1914–1987).

Німий фільм «Богиня» (1934) виробництва кінокомпанії «Ляньхуа» в режисурі У Юнгана, в якому зіграла актриса Юань Лін'юй, демонструє адаптацію конфуціанських принципів під реалії тогочасних соціокультурних трансформацій. Згідно з сюжетом життя матері-одиначки розділено на дві частини: вночі вона працює повією, вдень — піклується про дитину. Жінка збирає гроші на освіту сину, щиро бажаючи, аби він виріс порядною людиною. Вона робить спробу покинути проституцію, але стикається з опором бандитів і сутенерів та упередженнями суспільства. Зрештою, головна героїня засуджена за ненавмисне вбивство до 12 років ув'язнення та розлучена з сином, заради якого пожертвувала своєю репутацією. Скандального розголосу набула драматична колізія німого фільму «Нова жінка» (1935) в режисурі Цая Чужена. Головна героїня Вей Мін у виконанні Юань Лін'юй викладає спів у школі для дівчаток, працює на фабриці та мріє про кар'єру письменника. Проте її планам заважають залицяння з боку директора, який наполягає стати його коханкою. Вей Мін відмовляється, втрачає роботу, а щоб здобути гроші на лікування маленької донечки, починає займатися проституцією.

По суті, трактування жіночих образів початку 1930-х років змістило акценти щодо жіночої жертвовності: замість того, щоб підкорятися чоловіку, модерна героїня жертвує собою заради дитини. Доля актриси Юань Лін'юй, зірки фільмів

«Красуня» (1931), «Богиня» (1934), «Нова жінка» (1935) стала трагічною ілюстрацією непростої боротьби ліберальних цінностей і старої моралі. У віці 25 років актриса заподіяла собі смерть через професійні та приватні проблеми, спричинені неоднозначним ставленням до втілених нею образів.

Популяризація трансформованого образу китайської жінки в кіно значно змінила стандарти дівочої краси та вимоги до жіночого тіла. Класична театральна драматургія поетизувала ніжний та елегантний образ дівчини-красуні із блідим обличчям, високим лобом, маленькими вухками, лотосовими ніжками, заради яких ступні маленьких дівчат затискали та не давали рости. Замість витонченої аристократки, чия зовнішність нагадує порцелянову статуетку небожительки, наприкінці 1920-х рр. модними стали сильні, активні жінки з неспотвореними ступнями, які могли займатися спортом, танцювати, бігати, їздити на велосипеді. Показовою у цьому сенсі є німа стрічка режисера Сунь Юя «Королева спорту» (1934). Головна героїня Лін Ін (її грає актриса Лі Лілі) — вільнолюбна дівчина з заможною сільською родиною з передмість Шанхаю. Вона відвідує спеціалізовану школу для жінок-легкоатлеток та мріє здобути титул «Королева спорту». Героїня проходить шлях важких тренувань і моральних випробувань, спокушаючись на деякий час вечірками, курінням та алкоголем. Подолати кризу їй допомагає тренер, зрештою, Лін відмовляється від спортивної кар'єри на користь служіння суспільству та починає працювати викладачем фізкультури.

Варто зазначити, що загальна вестернізація культури та орієнтація на зарубіжний театр і кіно спричинили тенденцію до відмови від національних ідеалів жіночої краси. Зокрема, вищезгаданий режисер Ван Юанлун (1903–1959) настільки прагнув «європеїзувати» китайське кіно, що вимагав гримувати обличчя актрис і акторів: тонувати шкіру, корегувати розріз очей, подовжувати ніс. Що стосується кіносюжетів, тут абсолютно зникає застаріла кореляція між ідеальною красою та моральними чеснотами, притаманна класичному китайському мистецтву. Головні героїні мають різну, нерідко далеку від стандартів зовнішність, проте розкриваються через внутрішні якості, харизму, неординарний характер.

## Висновки

У ранній період розвитку німого китайського кіно образ жінки відповідав патріархальним установкам і підпорядковувався історично сформованим ідеалам зовнішності та суспільної поведінки. Непростою справою став допуск

жінок на сценічний майданчик: спочатку, як і в традиційній китайській музичній драмі, жіночі ролі грали тільки чоловіки, потім актриси стали запрошувати на другорядні ролі, й лише з початку 1920-х років головних героїнь стали грати виконавиці відповідної статі. Поява жінок на кіноекрані вже в середині десятиліття спричинила справжній зірковий бум — попит на селебрітіз, які уособлювали ідеали «нової жінки». Китайські кіноактриси першого покоління, уособлюючи загальні демократично-ліберальні перетворення у країні, самі поставали прикладом для наслідування, формували нові стандарти краси та поведінки.

Упродовж 1920-х років ідея все більшої трансформації образу китайських жінок, відходу від традиційної патріархальної гендерної моделі послідовно трансливалася через екранне та сценічне мистецтво. Навіть ті культурні діячі, які сповідували консервативні погляди, не могли опиратися прогресу та тією чи іншою мірою віддзеркалювали зміни в гендерних питаннях. Так, у сфері театрального мистецтва популяризатор пекінської опери Мей Ланьфан видозмінював відомі вистави в бік феміноцентричності, виводячи своїх героїнь з периферії системи персонажів. У галузі кіновиробництва неоконфуціанські консерватори-націоналісти намагалися адаптувати старі моральні норми під потреби часу: вони знімали родинні драми, серйозно обговорюючи питання подружньої зради з боку жінок, їхнє каяття та повернення до сімейного вогнища під схвальне прощення чоловіків і батьків. Ті ж кіновиробники, які пропонували ескапістську втечу у фентезійні світи даоської магії та бойових мистецтв, йшли за смаками глядачів та виводили на екран сильних, вольових майстринь кунг-фу чи самотніх сексапільних красунь, які також не вписувалися в архаїчний образ самовідданої конфуціанки. Все це опосередковано сприяло поширенню ідей жіночого руху в Китаї.

Ліві реформатори китайського суспільства намагалися просувати ліберальні цінності всіма способами — і через театральну сцену, і через пресу, і через кіноекран. Героїнями прогресивного соціального театру та кіно стали жінки третього стану: модистки, артистки, служниці, проститутки, селянки, робітниці тощо. Водночас боротьба зі старими поглядами була дуже складною та повільною, що відповідним чином позначилося на жіночій образності. Загалом у фільмах німого періоду фактично співіснують патріархальні та прогресивні ціннісні системи, що спричиняє суперечливість образів: з одного

боку, образ дружини, яка прагне вивільнення від обтяжливих обов'язків («Не змінюй свого чоловіка», 1929; «Любов і обов'язок», 1931), з іншого — жінка з сумнівною репутацією, яка попри асоціальну поведінку намагається бути доброю матір'ю, жертвує собою заради дітей («Богиня», 1934; «Нова жінка», 1935).

Мистецтво є першим реагентом на зміни в соціокультурному суспільному просторі, тож протягом 1920-х – на початку 1930-х рр. китайське німе кіно відобразило всі складнощі трансформації ставлення до жінок та способів їх соціальної самопрезентації. Вже в еру звукового кіно з'явиться повноцінний тип жіночого образу, який більш адекватно відображає здобутки китайського феміністичного руху. В умовах збройної і політичної боротьби за незалежність країни емансиповані, розумні жінки будуть показані як рівноправні учасниці національного опору, які нарівні із чоловіками несуть тягар воєнного часу.

*Наукова новизна* проведеного дослідження полягає у тому, що вперше висвітлюється специфіка трансформації жіночих образів у китайському німому кіно першої третини ХХ ст. у контексті взаємодії екранного та сценічного мистецтв.

*Перспективи подальших досліджень* жіночих образів у китайському національному театрі та кіно постають як актуальний напрям мистецтвознавства. З огляду на зміни гендерного дискурсу в сучасній гуманітаристиці, тенденції до все більшої фемінізації сценічного та екранного мистецтв, результативним може бути подальше вивчення жіночої теми в культурі Китаю, окреслення трансформації гендерних ролей і розвиток фемінізму в пореформеній КНР, компаративне дослідження жіночих образів у кінематографі та театрі материкового Китаю, Гонконгу та Тайваню, а також інша супутня і похідна проблематика.

## Список посилань

- Мурашевич, К. (2009). Зародження нової поезії «4 травня» та виникнення контактних зв'язків у китайській літературі початку ХХ століття. *Східний світ*, 4, 126–133.
- Родіонов, А. (2010). Китайська література нового й новітнього часу. *Всесвіт: Спеціальний випуск*. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/>
- Чанг, Ц. (2022). Кінотеатральна пластичність шедеврів китайського мистецтва («Червоний жіночий загін» Се Цзіня та «Підніміть червоний ліхтар» Чжана



- Імоу). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 102–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267530>
- Berry, C. (1996). China before 1949. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* (pp. 409–412). Oxford University Press.
- Dooling, A. D. (2005). *Women's literary feminism in twentieth-century China*. Palgrave Macmillan.
- Fonoroff, P. (1988). A brief history of Hong Kong cinema. *Renditions*, 29–30, 293–308. [https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e\\_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf](https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf) [in English].
- Hershatter, G. (2007). *Women in China's long twentieth century*. University of California Press.
- Ko, D. (1994). *Teachers of the inner chambers: Women and culture in seventeenth-century China*. Stanford University Press.
- Luo, L. (2018). The White Snake in Hong Kong Horror Cinema: From Horrific Tales to Crowd Pleasers. In G. Bettinson & D. Martin (Eds.), *Hong Kong Horror Cinema* (pp. 34–51). Edinburgh University Press [in English].
- Rea, Ch. (n.d.). *Directory of early Chinese films*. Chinese Film Classics. <https://chinesefilmclassics.org/films/>
- Tan, M. (2020). *From silent movies to Disney musicals: A cinematic history of lady warrior Hua Mulan*. Geeks. <https://vocal.media/geeks/from-silent-movies-to-disney-musicals-a-cinematic-history-of-lady-warrior-hua-mulan>
- Wang, Z. (2017). *Finding women in the state: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949–1964*. University of California Press.
- Yan, H. (2006). *Chinese women writers and the feminist imagination 1905–1948*. Routledge.
- Zhao, Z. Q. (2019). Interaction between traditional opera and movie. *Open Journal of Social Sciences*, 7(7), 333–339. <https://doi.org/10.4236/jss.2019.77028>
- Fonoroff, P. (1988). A brief history of Hong Kong cinema. *Renditions*, 29–30, 293–308. [https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e\\_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf](https://www.cuhk.edu.hk/rct/pdf/e_outputs/b2930/v29%2630P293.pdf) [in English].
- Hershatter, G. (2007). *Women in China's long twentieth century*. University of California Press [in English].
- Ko, D. (1994). *Teachers of the inner chambers: Women and culture in seventeenth-century China*. Stanford University Press [in English].
- Luo, L. (2018). The White Snake in Hong Kong Horror Cinema: From Horrific Tales to Crowd Pleasers. In G. Bettinson & D. Martin (Eds.), *Hong Kong Horror Cinema* (pp. 34–51). Edinburgh University Press [in English].
- Murashevych, K. (2009). Zrodzhennia novoi poezii "4 travnia" ta vynykennia kontaknykh zviazkiv u kytaiskii literaturi pochatku XX stolittia [The emergence of the new poetry "May 4" and the emergence of contact links in Chinese literature of the beginning of the 20th century]. *The World of the Orient*, 4, 126–133 [in Ukrainian].
- Rea, Ch. (n.d.). *Directory of early Chinese films*. Chinese Film Classics. <https://chinesefilmclassics.org/films/> [in English].
- Rodionov, A. (2010). Kytaiska literatura novoho y novitnoho chasu [Chinese literature of the new and modern times]. *Vsesvit: Special issue*. <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/727/41/> [in Ukrainian].
- Tan, M. (2020). *From silent movies to Disney musicals: A cinematic history of lady warrior Hua Mulan*. Geeks. <https://vocal.media/geeks/from-silent-movies-to-disney-musicals-a-cinematic-history-of-lady-warrior-hua-mulan> [in English].
- Wang, Z. (2017). *Finding women in the state: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949–1964*. University of California Press [in English].
- Yan, H. (2006). *Chinese women writers and the feminist imagination 1905–1948*. Routledge [in English].
- Zhao, Z. Q. (2019). Interaction between traditional opera and movie. *Open Journal of Social Sciences*, 7(7), 333–339. <https://doi.org/10.4236/jss.2019.77028> [in English].

## References

- Berry, C. (1996). China before 1949. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema* (pp. 409–412). Oxford University Press [in English].
- Chang, J. (2022). Kinoteatralna plastychnist shedevriv kytaiskoho mystetstva shedevriv kytaiskoho mystetstva ("Chervonyi zhinochy zahin" Se Tszinia ta "Pidnimit chervonyi likhtar" Chzhana Imou) [Cinematic plasticity of masterpieces of Chinese art ("The Red Detachment of Women" by Xie Jin and "Raise the Red Lantern" by Zhang Yimou)]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 31, 102–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267530> [in Ukrainian].
- Dooling, A. D. (2005). *Women's literary feminism in twentieth-century China*. Palgrave Macmillan [in English].

# The Transformation of the Female Image in Chinese Silent Cinema in the Context of the Interaction of Screen and Stage Arts

**Jie Chang**

Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to investigate the transformation of female images in Chinese silent cinema of the first third of the 20<sup>th</sup> century in the context of the interaction of screen and stage arts. *Results.* An analysis of the development of cinema and theatre in the first half of the 20<sup>th</sup> century in China proves that the patriarchal heroine types of traditional theatre, who sacrifice themselves for men, are becoming obsolete due to the general liberalisation of social life. The development of spoken drama opens up opportunities for female actresses. However, the feminisation of the cast in the cinema does not happen immediately: initially, male actors played female roles, then supporting actresses appear, and only from the early 1920s, women began to play the main characters. The first generation of Chinese film actresses set an example for imitation, formed new standards of beauty and behaviour. *Scientific novelty.* This publication for the first time clarifies on the features of the transformation of female images in Chinese silent cinema of the first third of the 20<sup>th</sup> century in the context of the interaction of screen and stage arts. *Conclusions.* It is proved that the images of new women in Chinese silent cinema reproduced feminist ideals and at the same time stimulated the struggle for female emancipation. During the 1920s, the idea of moving away from the patriarchal model was consistently broadcast through screen and stage art. Even conservative filmmakers reflected changes in gender issues, as evidenced by the appearance of the penitent heroine from Neo-Confucian melodramas and the female warrior from Wuxia films. It is concluded that in the films of the silent period, different types of female images coexist: on the one hand, a wife who seeks release from heavy duties, on the other — a woman with a dubious reputation who sacrifices herself for the sake of her children. It is emphasised that the female image that adequately reflects the achievements of Chinese feminism will appear already in the era of sound cinema.

*Keywords:* silent cinema; Chinese cinema; women's movement; “new woman”; spoken drama

## Інформація про автора

**Цзе Чанг**, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6365-2186, e-mail: jck4ang@gmail.com

## Information about the author

**Jie Chang**, PhD Student, Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6365-2186, e-mail: jck4ang@gmail.com



## Інфотейнмент на телебаченні як об'єкт наукового аналізу

Кристіна Чорна

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — на основі архівних джерел, періодики та спеціальної літератури проаналізувати основні етапи розвитку наукової думки щодо формування феномену інфотейнменту в контексті еволюції телебачення з кінця ХХ до початку ХХІ ст. *Результати дослідження.* Здійснено комплексне дослідження наукового аналізу концепту «інфотейнмент» у сучасному зарубіжному та українському телемистецтві; проведено мистецтвознавчий аналіз особливостей реалізації принципів і методів інфотейнменту в телевізійних програмах. Встановлено, чим продиктована потреба його виникнення. Виявлено, що концепт «інфотейнмент» найбільш детально вивчений зарубіжними науковцями. З'ясовано, що проблема переваги розважального компонента над інформаційним у публіцистичних програмах сучасного телебачення в Україні є актуальною для українських дослідників. *Наукова новизна.* Здійснено детальний аналіз інфотейнменту, який, незважаючи на свою актуальність, є недостатньо дослідженим в українському контексті. Розглянуто становлення інфотейнменту як в західних, так і в українських медіа. *Висновки.* На сучасному етапі розвитку телебачення під терміном «інфотейнмент», окрім нового формату новин та інформаційно-аналітичних телевізійних програм, розуміють більшість телевізійного контенту, що має розважальний характер. У міжнародному науковому просторі представлено багато ґрунтовних досліджень та наукових розвідок, присвячених аналізу процесу формування й розвитку інфотейнменту, спробам диференціації цього явища та іншим аспектам проблематики. Динамічні тенденції розвитку телебачення, суспільно-політичні, соціально-економічні та культурні фактори, а також конкуренція та ринкові відносини стимулювали значні трансформаційні процеси й сприяли пошуку передових технологій впливу на аудиторію у сфері новинного контенту. Інфотейнмент став однією з таких новітніх технологій. Досліджено стан наукової розробки зазначеної теми й систематизовано знання про інфотейнмент, джерела й причини його виникнення, прийоми, методи й функції. Нове явище світового медійного простору, яке виникло в 80-х роках ХХ ст. в американській телеіндустрії й набуло широкої популярності на початку ХХІ ст., все частіше стає предметом дискусій в українському освітньо-науковому просторі. Історіографічний аналіз засвідчує, що найбільш дослідженими є специфічні характеристики інфотейнменту в інформаційних та інформаційно-публіцистичних програмах телебачення України. *Ключові слова:* телевізійне мистецтво України; інфотейнмент; гра; розвага; інформація; телевізійні програми

### Для цитування

Чорна, К. (2023). Інфотейнмент на телебаченні як об'єкт наукового аналізу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 43–48. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282439>

### Вступ

Провідною тенденцією телемистецтва ХХІ ст. є посилення ігрового начала, що виражається не лише в стрімкому збільшенні медіа-продукції розважального телебачення, а й у значних структурних трансформаціях, що відбуваються в межах традиційних жанрів. На сучасному етапі розвитку телебачення під терміном

«інфотейнмент», окрім нового формату новин та інформаційно-аналітичних телевізійних програм, розуміють більшість телевізійного контенту, що має розважальний характер. Інфотейнмент набув тотального поширення й дістав статус наднаціонального, що засвідчує необхідність високого рівня науково-теоретичного осмислення та узагальнення цього концепту в міждисциплінарній площині.

*Аналіз попередніх досліджень.* Виявленню специфіки проблем та перспектив функціонування інфотейнменту в сучасному телемистецтві на основі розробки та обґрунтування його змістових характеристик, а також дослідженню та аналізу особливостей реалізації інфотейнменту в телевізійній документалістиці присвячено багато наукових праць як зарубіжних, так і вітчизняних науковців.

Перші спроби дати чітке визначення та виявити характеристики нового на той час явища в європейській академічній спільноті датуються початком 1990-х рр. Такі дослідники, як А. Віттвен (Wittwen, 1995, р. 28), Б. Дайс (Deiss, 2007), У. Дехрн (Dehrn, 1984, р. 76), П. Вордерер (Vorderer, 2001), Г. Шумахер (Schumacher, 2000, р. 43) та інші головними завданнями вбачали передусім встановлення меж нового формату, його особливостей, сфері використання та поширення, а також впливу феномену інфотейнменту на реципієнтів.

Вітчизняні наковці — Н. Симоніна (2006), Ю. Снурнікова (2011), Н. Цімох (2019), К. Чорна (2019) — досліджували особливості використання інфотейнменту в інформаційних та інформаційно-аналітичних телепрограмах, а також вплив цього феномену на подальший розвиток вітчизняного телемистецтва в контексті трансформації телевізійної документалістики.

**Мета статті** — на основі архівних джерел, періодики та спеціальної літератури проаналізувати основні етапи розвитку наукової думки щодо формування феномену інфотейнменту в контексті еволюції телебачення з кінця ХХ до початку ХХІ століття.

## Результати дослідження

У міжнародному науковому просторі представлено багато ґрунтовних досліджень та наукових розвідок, присвячених аналізу процесу формування й розвитку інфотейнменту, спробам диференціації цього явища та іншим аспектам проблематики.

Поняття «інфотейнмент» у науковий обіг запровадив відомий американський дослідник медіакультури й послідовний критик телебачення Нейл Постман у своїй книзі «Бавитися до смерті» (Neil Postman. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. 1985.) Він вважав, що телебачення, як феномен масової культури, подає будь-яку тему у формі видовища. Політика, релігія, новини, війна, спорт, сексуальність, освіта та виховання — все це телебачення видозмінює так, що всі означені сфери не мають жодної цінності чи значущості, окрім розважаль-

ної. Телебачення радикально змінює людське сприйняття, перетворюючи глядачів на пасивних реципієнтів (Postman, 2005, р. 3).

Зміст повідомлення є вторинним щодо емоційного впливу, який досягається демонстрацією різноманітних зображень та картинок, що є радше самоціллю, ніж поясненням чи підкріпленням аргументу. Так, на думку Постмана, «... проблема не в тому, що телебачення представляє нам розважальні теми, а в тому, що всі теми представлені як розважальні» (Postman, 1985).

Н. Постман першим серед американських науковців здійснив розгорнуте дослідження інфотейнменту. Посилаючись на тезу канадського філософа М. Маклюєна «медіа — це повідомлення», Н. Постман визначив інфотейнмент як відображення певного світогляду засобами мас-медіа, наголошуючи, що інформація — це повідомлення, а медіа — метафори, що визначають людську свідомість (Postman, 1985, р. 39).

Слід зазначити, що основу першої офіційної концепції феномену інфотейнменту на телебаченні дослідник побудував, порівнюючи антиутопії британських авторів — есеїста та публіциста Дж. Оруела «1984» (1949 р.) та романіста, новеліста та філософа, лауреата Нобелівської премії з літератури О. Хакслі «О, дивний новий світ» (1932 р.) та «Повернення в дивний новий світ» (1958 р.). Він акцентував увагу на тому, що в американському суспільстві реалізуються ідеї Хакслі про гедоністичний соціум, який підриває здатність людей мислити незалежно та індивідуально (Postman, 2008, pp. 19–20).

Н. Постман посилався на тезу О. Хакслі з роману-антиутопії «Повернення в дивний новий світ» про те, що «... людина наділена майже безмежним тяжінням до розваг». Зауважимо, що позиція медіакритиків щодо інфотейнменту часто є негативною, адже вони бачать у ньому потенційну загрозу зниження рівня поінформованості та освіченості глядачів: «...розважальна орієнтація перетворює усі сфери життя в контексті мас-медіа на доповнення до шоу-бізнесу» (Postman, 2008, р. 12). Відповідно до цього, позиціонуючи телебачення як частину шоу-бізнесу, воно формує новаторський тип культури та мислення — «образно-орієнтований», де створені візуальні образи не документують реальність, а лише сприяють створенню ілюзії володіння знаннями.

У 70-80-ті рр. ХХ ст. на американському, а згодом і на європейському телебаченні розпочинається процес руйнування старої дихотомії інформаційних та розважальних форматів — предметом обговорення в засобах масової інформації стають розважальні теми, а серйозні повідомлення пода-

ються в розважальній формі (Dehrn, 1984, p. 76). На думку Л. Бошшарта, в основі цього медіа-явища покладено принцип, згідно з яким інформація є цікавою настільки, наскільки вона є розважальною чи подана в розважальній формі (Bosshart, 2007, p. 21). Безсумнівно, важливим фактором синтезування інформаційних та розважальних елементів, із яких складається медіаформат «інфотейнмент», є те, що в процесі сприйняття медійної продукції когнітивні процеси мають для реципієнта менше значення, аніж емоційний складник.

Дж. Стріт наголошує, що слово «інфотейнмент» з'явилося в академічній літературі на початку 1990-х рр. для означення процесу об'єднання жанрів — переважно новин, політики та популярної культури. Цей новий термін здебільшого використовувався для означення популярності іншого телевізійного формату — ток-шоу, яке ілюструє переплетіння новин та розваг у поєднанні з розмиванням кордонів між двома традиційно різними медіажанрами (Street, 2000, p. 77).

Вплив инфотейнменту, який постійно зростає, на популярні засоби масової інформації викликає побоювання в аналітиків та дослідників. Тоді як одні стверджують, що поєднуючи інформацію та розваги, новинні програми мають тенденцію приділяти головну увагу сенсаційності, особистостям та видовищу, інші припускають, що вони пропонують глядачеві «культурний фаст-фуд» або «попередньо перетравлене та задалегідь продумане культурне харчування» (Bourdieu, 1996, p. 31).

Багато дослідників розглядають инфотейнмент як симптом ерозії демократичних цінностей (Thussu, 2007, p. 14). Конкуренція, заснована на рейтингах, посилює фрагментацію медійної екосистеми, що зазвичай вважається основною рухомою силою високої популярності таких розважальних програм (Thussu, 2007, p. 3).

Натомість інші дослідники закликають вийти за межі такого нормативного підходу, щоб підкреслити, що инфотейнмент може слугувати цінним епістемологічним інструментом для вивчення динаміки останніх подій в засобах масової інформації (Charaudeau, 2008) і може позиціонуватися як новий етап в історії сучасної журналістики (Faina, 2013).

Зауважим, що східноєвропейські науковці Л. А. Аугустінайтіс (Augustinaitis, 2004) та Ф. Деявіте (Dejavite, 2006) в дослідженнях зміщують акцент з особливостей функціонування инфотейнменту в телеіндустрії, прагнучи розглянути цей феномен у контексті розвитку культури пост-модернізму.

Отже, в зарубіжному науковому вимірі представлено чимало ґрунтовних досліджень, при-

свячених процесу формування й розвитку инфотейнменту, спробам диференціації цього явища та іншим аспектам проблематики.

Слід зазначити, що инфотейнмент, як порівняно нове явище у світовому медійному просторі, що виникло в 80-х роках ХХ століття в американській телеіндустрії й набуло широкої популярності на початку ХХІ ст., все частіше стає предметом дискусій і в українському освітньо-науковому просторі. Втім, ця проблематика перебуває лише на початковому етапі дослідження. Незважаючи на швидкий розвиток инфотейнменту в сучасному українському телемистецтві, питання переваги розважального над інформаційним все ще недостатньо вивчене українськими науковцями. Цей феномен, на жаль, ще не отримав адекватного розуміння в контексті гуманітарних досліджень, хоча окремі студії, представлені в українському науковому полі, відображають унікальні погляди на цю проблему й свідчать про різноманітність підходів до її вивчення.

В одній із перших вітчизняних наукових розвідок — публікації Н. Симоніної (2006) «Новітні жанри української тележурналістики: розвиток инфотейнменту» — авторка визначає инфотейнмент як жанр, наголошуючи, що в специфічних умовах українського телебачення йому притаманні такі риси, як домінування в конкретних тематичних програмах або сюжетах (кримінальні історії та історії про зірок); портретність; доступний виклад текстів сюжетів, яким властиві авторські метафори, порівняння, образність, глибина змісту; високий художній рівень та багатоплановість відеоряду.

Причини появи инфотейнменту на українському телебаченні та перспективи його подальшого розвитку аналізує Ю. Снурнікова (2011), акцентуючи увагу на тому, що ігрове начало в умовах вітчизняного телевізійного простору ХХІ ст. реалізується через розважально-ігрові передачі та завдяки використанню різноманітних творчих прийомів, котрі створюють ситуацію невимусеного спілкування (наприклад, використання нестандартних підходів у процесі висвітлення подій, звернення до нетрадиційних жанрів, використання специфічної інтонації викладу матеріалу та лексико-синтаксичних прийомів) у рамках традиційних для тележурналістики творів (Снурнікова, 2011, с. 219).

Досліджуючи особливості трансформації жанрів українського телебачення в контексті провідних тенденцій світового телемистецтва, Н. Цімох (2019) звертає увагу на формування новаторських синтетичних типів змісту — инфотейнменту, бізнесейнменту, політейнменту та сайєнстейнменту, які сприяють появі нових ефірних

продуктів На думку дослідниці, змістові та структурні перетворення, властиві сучасному телевізійному процесу в Україні, зумовлюють асиміляцію традиційних та появу інноваційних телевізійних жанрів, що передусім відображається на «... створенні парановинних та квазіінформаційних програм, масовому наслідуванні інфотейменту та шоктейменту» (с. 9).

Історіографічний аналіз засвідчує, що найбільш дослідженими є специфічні характеристики інфотейменту в інформаційних та інформаційно-публіцистичних програмах вітчизняного телебачення.

Тобто, сталий жанр, набуваючи формату інфотейменту, зберігає власні функції та характеристики, змінюючи загальну стилістику, принципи внутрішнього наповнення та розташування матеріалів.

Дослідниця К. Чорна (2019) вважає, що, органічно поєднавши вербальні та аудіовізуальні методи подачі інформації, інфотеймент постає як популярний інноваційний прийом подачі матеріалу, як феномен сучасного медіа; він перебуває в процесі постійного розвитку, оновлюючи прийоми впливу на глядача та набуваючи нових характеристик відповідно до національної специфіки.

## Висновки

Підбиваючи підсумки, можна зробити висновок, що динамічні тенденції розвитку телебачення, суспільно-політичні, соціально-економічні та культурні фактори, а також конкуренція та ринкові відносини стимулювали значні трансформаційні процеси і сприяли пошуку передових технологій впливу на аудиторію у сфері новинного контенту. На основі архівних джерел, періодики та спеціальної літератури проведено дослідження стану наукового розуміння інфотейменту, систематизовано знання про його джерела, причини виникнення, прийоми, методи та функції. Історіографічний аналіз показує, що найбільше досліджені специфічні характеристики інфотейменту в інформаційних та інформаційно-публіцистичних програмах українського телебачення. Використовуючи компаративний метод, було розглянуто процес виникнення нових жанрових форм. Науково-теоретичний аналіз свідчить, що концепція інфотейменту найбільш досліджена зарубіжними науковцями. Для українських дослідників проблема переваги розважального компонента над інформаційним у публіцистичних програмах сучасного телебачення в Україні виступає як одна з актуальних.

*Наукова новизна:* Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено детальний аналіз нау-

кової теоретичної розробки інфотейменту, проаналізовано основні етапи розвитку наукової думки щодо його формування в контексті еволюції телебачення з кінця ХХ до початку ХХІ ст.

*Перспективи подальших досліджень.* Концепт «інфотеймент» в зарубіжному та вітчизняному теоретико-практичному дискурсі може відрізнятися через соціокультурні та історичні особливості, а також через різні умови формування та розвитку телевізійного мистецтва. Тому в подальшому варто розглянути інфотеймент як універсальний концепт, що має власне національно-специфічне маркування, незважаючи на те, що американський, європейський та вітчизняний концепти співвідносяться між собою і на перший погляд виглядають еквівалентними.

## Список посилань

- Бурдіна, Е. О. (2017). *Інфотеймент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроектах* [Автореферат дисертації кандидата наук, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Симоніна, Н. В. (2006). Новітні жанри української тележурналістики: розвиток інфотейменту. *Наукові записки Інституту журналістики, 24*. <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2101>
- Снурнікова, Ю. М. (2011). Новини з перцем та бульбашками: інфотеймент на сучасному українському інформаційному телебаченні. *Вісник Харківської державної академії культури, 33*, 211–220.
- Цімох, Н. І. (2019). *Трансформація жанрів телебачення України* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Чорна, К. В. (2019, 21 жовтня). Інфотеймент як необхідна складова сучасних телевізійних програм. В *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка* [Матеріали конференції] (Ч. 4, с. 80–82). Видавничий центр КНУКіМ.
- Augustinaitis, A. (2004). *Infotainment: Cultural Hypertext of Double Virtuality*. Vilnius University.
- Bosshart, L. (2007). Information und/oder Unterhaltung? In A. Scholl, R. Renger, & B. Blöbaum (Eds.), *Journalismus und Unterhaltung: Theoretische Ansätze und empirische Befunde* (pp. 17–29). VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-531-90724-6\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-531-90724-6_2)
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Raisons d'Agir.
- Charaudeau, P. (2008). *La médiatisation de la science*. De Boeck.

- Dehrn, U. (1984). *Fernseh-Unterhaltung. Zeitvertrieb, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben*. Hase & Koehler.
- Deiss, B. (2007). *Infotainment und seine Auswirkungen auf die Rezipienten*. GRIN Verlag.
- Dejavite, F. A. (2006). *INFOtenimento: Informação + entretenimento no jornalismo*. Paulinas.
- Faina, J. (2013). Public journalism is a joke: The case of Jon Stewart and Stephen Colbert. *Journalism*, 14(4), 541–555. <https://doi.org/10.1177/1464884912448899>
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin.
- Postman, N. (2005). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin.
- Postman, N. (2008). *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Fischer.
- Schumacher, H. (2000). *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. DuMont.
- Street, J. (2000). "Prime time Politics": Popular culture politicians in the UK. *The Public*, 7(2), 75–89. <https://doi.org/10.1080/13183222.2000.11008745>
- Thussu, D. K. (2007). *News as Entertainment: The Rise of Global Infotainment*. Sage.
- Vorderer, P. (2001). It's all entertainment – sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences. *Poetics*, 29(4), 247–261. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)00037-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)00037-7)
- Wittwen, A. (1995). *Infotainment: Femsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung*. Peter Lang.
- Chorna, K. V. (2019, October 21). Infoteinment yak neobkhidna skladova suchasnykh televiziinykh prohran [Infotainment as a necessary component of modern television programs]. In *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika* [Art history. Social communications. Media pedagogy] [Proceedings of the Conference] (Pt. 4, pp. 80–82). KNUKіM Publishing Center [in Ukrainian].
- Dehrn, U. (1984). *Fernseh-Unterhaltung. Zeitvertrieb, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben* [Television entertainment. Pastime, escape or compulsion? A Social Psychological Study of Television Experience]. Hase & Koehler [in German].
- Deiss, B. (2007). *Infotainment und seine Auswirkungen auf die Rezipienten* [Infotainment and its effects on recipients]. GRIN Verlag [in German].
- Dejavite, F. A. (2006). *INFOtenimento: Informação + entretenimento no jornalismo* [Infotainment: Information + entertainment in journalism]. Paulinas [in Portuguese].
- Faina, J. (2013). Public journalism is a joke: The case of Jon Stewart and Stephen Colbert. *Journalism*, 14(4), 541–555. <https://doi.org/10.1177/1464884912448899> [in English].
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin [in English].
- Postman, N. (2005). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin [in English].
- Postman, N. (2008). *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* [We Amuse Ourselves to Death: Judgment in the Age of the Entertainment Industry]. Fischer [in German].
- Schumacher, H. (2000). *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie* [Watching television. Models of media and television theory]. DuMont [in German].
- Snurnikova, Yu. M. (2011). Novyny z pertsem ta bulbashkamy: Infoteinment na suchasnomu ukrainskomu informatsiinomu telebachenni [News with pepper and bubbles: Infotainment on modern Ukrainian information television]. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture*, 33, 211–220 [in Ukrainian].
- Street, J. (2000). "Prime time Politics": Popular culture politicians in the UK. *The Public*, 7(2), 75–89. <https://doi.org/10.1080/13183222.2000.11008745> [in English].
- Symonina, N. V. (2006). Novitni zhanry ukrainskoi telezhurnalistyky: Rozvytok infoteinmentu [The latest genres of Ukrainian television journalism: The development of infotainment]. *Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 24. <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2101> [in Ukrainian].
- Thussu, D. K. (2007). *News as Entertainment: The Rise of Global Infotainment*. Sage [in English].

## References

- Augustinaitis, A. (2004). *Infotainment: Cultural Hypertext of Double Virtuality*. Vilnius University [in English].
- Bosshart, L. (2007). Information und/oder Unterhaltung? In A. Scholl, R. Renger, & B. Blöbaum (Eds.), *Journalismus und Unterhaltung: Theoretische Ansätze und empirische Befunde* (pp. 17–29). VS Verlag für Sozialwissenschaften. [https://doi.org/10.1007/978-3-531-90724-6\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-531-90724-6_2) [in German].
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision* [On television]. Raisons d'Agir [in French].
- Burdina, E. O. (2017). *Infoteinment yak sotsiokomunikatyvne yavyshche v suchasnykh ukrainskykh informatsiino-publitsystychnykh teleproektakh* [Infotainment as a socio-communicative phenomenon in modern Ukrainian informational and journalistic TV projects] [Abstract of PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Charaudeau, P. (2008). *La médiatisation de la science* [The media coverage of science]. De Boeck [in French].

Tsimokh, N. I. (2019). *Transformatsiia zhanriv telebachennia Ukrainy* [The transformation of Ukrainian television genres] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].

Vorderer, P. (2001). It's all entertainment – sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment

experiences. *Poetics*, 29(4), 247–261. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)00037-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)00037-7) [in English].

Wittwen, A. (1995). *Infotainment: Fernsehrichten zwischen Information und Unterhaltung* [Infotainment: Television news between information and entertainment]. Peter Lang [in German].

## Infotainment on Television as an Object of Scientific Analysis

Krystina Chorna

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the main stages of the development of scientific ideas on the infotainment phenomenon in the context of television evolution from the late 20<sup>th</sup> century to the early 21<sup>st</sup> century, based on archival sources, periodicals, and specialised literature. *The results* include a comprehensive study of the scientific analysis of the concept of "infotainment" in contemporary Ukrainian and foreign television art; as well as an art studies analysis of the implementation of infotainment principles and methods in television programmes. The need for its emergence is determined, and it is revealed that the concept of "infotainment" has been most thoroughly studied by foreign scholars. The article demonstrates that the issue of the dominance of the entertainment component over the informational component in the journalistic programmes of modern Ukrainian television is relevant for Ukrainian researchers. *Scientific novelty*. A detailed analysis of infotainment is carried out, which, despite its relevance, is insufficiently studied in the Ukrainian context. The development of infotainment in both Western and Ukrainian media is examined. *Conclusions*. At the present stage of television development, the term "infotainment", in addition to the new format of news and information and analytical television programmes, is understood as the majority of television content that has an entertainment character. In the international scientific space, there are many thorough studies and scientific investigations devoted to the analysis of the process of formation and development of infotainment, attempts to differentiate this phenomenon, and other aspects of the issue. Dynamic trends in television development, socio-political, socio-economic, and cultural factors, as well as competition and market relations, stimulated significant transformation processes and contributed to the search for advanced technologies to influence the audience in the field of news content. Infotainment has become one of such innovative technologies. The state of scientific development on the mentioned topic is examined and knowledge about infotainment, its sources, reasons for its emergence, techniques, methods, and functions is systematised. A new phenomenon of the world media space, which emerged in the 1980s in the American television industry and gained wide popularity in the early 21<sup>st</sup> century, is increasingly becoming the subject of discussion in the Ukrainian educational and scientific space. Historiographic analysis shows that the special characteristics of infotainment in information and information and journalistic programmes of Ukrainian television are the most researched.

*Keywords*: Ukrainian television art; infotainment; game; entertainment; information; television programmes

### Інформація про автора

**Кристіна Чорна**, кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3664-7477, e-mail: chorna.k.v.1@gmail.com

### Information about the author

**Krystina Chorna**, PhD in Art Studies, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3664-7477, e-mail: chorna.k.v.1@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.





## Художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меса в сучасній композиторській практиці

Олена Батовська

Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, Україна

*Мета статті:* визначити художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меса в сучасній композиторській практиці. Завдання: позначити найбільш істотні особливості жанрової традиції меси в європейській музичній культурі, її проєкцію на сучасну музичну творчість; визначити стабільні й мобільні складники традиції жанру меса в духовних творах “Missa Festiva” Дж. Лівітта та у “Requiem Aeternam” Н. Тельфер; проаналізувати обрані твори для матеріалу дослідження з позицій виявлення художніх принципів композиторського трактування жанрової традиції меси. *Результати дослідження.* Звернення композиторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. до жанру меса розрізняються за конструктивними й художніми ознаками. У зв’язку з активним інтересом сучасних композиторів до духовної музики виникає гостра необхідність музикознавчого осмислення цього процесу. *Наукова новизна.* Вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано духовні твори сучасних композиторів, зокрема “Missa Festiva” Дж. Лівітта та у “Requiem Aeternam” Н. Тельфер, в аспекті діалогу традицій і новаторства та визначено художньо-стильові принципи композиторської інтерпретації канону жанру католицької меси. *Висновки.* Простежено особливості трактування жанру меси у творчості сучасних композиторів та здійснено такі узагальнення. На тривалому шляху розвитку меси відбувалися якісні метаморфози, які привели до її трансформації, що виразилася в серії модифікацій всередині самого жанру. Основу жанру меси, незважаючи на кардинальні жанрово-стилістичні перетворення, становить офіційний канон латинської меси, а літургійний текст залишається сталим вербальним рядом, що визначає приналежність до жанру меса. Особливості прояву вільного композиторського мислення у творах “Missa Festiva” Дж. Лівітта та у “Requiem Aeternam” Н. Тельфер пов’язані не тільки зі створенням історично типізованих канонічних музичних форм, а й із трансформацією жанрової моделі в оригінальних авторських концепціях. Дослідження духовних творів на основі взаємодії таких складників, як жанр, текст і композиторські технології; дає змогу виявити їхню струнку будову.

*Ключові слова:* традиція; новаторство; стабільні й мобільні компоненти жанру меса; жанрово-стильові принципи композиторської інтерпретації

### Для цитування

Батовська, О. (2023). Художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меса в сучасній композиторській практиці. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 49–56. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282440>

### Вступ

Духовні жанри в сучасній композиторській практиці характеризуються діалектикою традиційного й новаторського, доволі вільним трактуванням жанрових канонів та різноманіттям конструктивних і художніх ознак. Активне введення в жанри меси та реквієму нових компонентів музичної мови, поєднання технічних засобів й еле-

ментів медіакультури приводять до оновлення жанрового канону, музичного мислення та складу звукового середовища. Унікальними зразками сучасного трактування духовних жанрів є «Missa Festiva» Дж. Лівітта та у «Requiem Aeternam» Н. Тельфер.

*Аналіз попередніх досліджень.* Хорова творчість Дж. Лівітта та Н. Тельфер привертає увагу багатьох зарубіжних науковців. Особливо важли-

вими є публікації John Leavitt Biography (n.d.), John Leavitt Music (n.d.), М. Хопкінгса (Hopkins, 2015), Р. Ренсінк-Хофф (Rensink-Hoff, 2015), В. Мередіт (Meredith, 2002), інтерв'ю Дж. Белла (Bell, 2021). Попри існування наукових досліджень, присвячених духовним творам Дж. Лівітта та Н. Тельфер, в українському музикознавстві спеціальні роботи, предметом яких є жанрова, стильова та семантична специфіка, — відсутні. Важливими джерелами в контексті обраної проблематики стали роботи з історії та структури жанрової моделі меси та реквієму, зокрема: Ю. Кучурівського (2018), О. Приходько (2014).

З огляду на той факт, що в українському музикознавстві духовна хорова музика Дж. Лівітта та Н. Тельфер є практично не дослідженою, — звернення до обраної теми є актуальним і практично обґрунтованим. Велике коло питань щодо «Missa Festiva» Дж. Лівітта та у «Requiem Aeternam» Н. Тельфер є відкритими для музикознавчих досліджень в історичному, жанровому, стильовому, семантичному та виконавському аспектах.

**Мета статті** — визначити художньо-стильові принципи інтерпретації жанрів меса та реквієм у сучасній композиторській практиці.

**Методи дослідження.** Для розкриття змісту заявленої теми використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них такі методи: системний — під час розгляду жанрової традиції меси як системного явища; композиційно-драматургічний — для жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу та принципів композиторської інтерпретації жанрового канону меси.

## Результати дослідження

Духовна музика сучасних композиторів являє надзвичайну різноманітність жанрово-композиційних рішень і перебуває в руслі основних тенденцій розвитку хорового мистецтва другої половини ХХ ст. — «нової сакральності». Духовний елемент відтворюється не тільки в церковних прикладних, але й у духовно-світських музичних жанрах. У сучасній композиторській практиці сакральне трактується як позачасове та етично стійке, тобто як символ духовного, а не суто церковного. «Нова сакральність» у творах сучасних композиторів проявляється у зверненні до засобів виразності музики середньовіччя, Ренесансу, бароко — таких, як — повторність атематичності, використання риторичних фігур. Завдяки цьому досягається сумарний ефект медитативності, внутрішньої стриманості та глибокої зосередженості.

В історії композиторської практики ХХІ ст. важливе місце посідає видатна постать Джона Лівітта (1956) — американського композитора, диригента, піаніста й педагога, музика якого відома в усьому світі й популярна серед слухачької аудиторії. Творча діяльність Дж. Лівітта пов'язана з лютеранською церквою — протягом багатьох років композитор працює музичним директором і диригентом хору лютеранської церкви в Вічті. У зв'язку з цим хоровий спадок композитора представлено переважно духовною хоровою музикою. Слід зазначити, що його творчість представлена й майстерними обробками світських хорових творів епохи Відродження та найпопулярніших номерів з бродвейських мюзиклів.

Одним із яскравих зразків сучасної духовної хорової музики є «Missa Festiva» (1996) Дж. Лівітта. Цю месу можна віднести до протестантської через те, що її структура відповідно до богослужіння протестантських церков не канонізована і має велику свободу у виборі музичного матеріалу і форм його виконання.

Меса написана для чотириголосого змішаного хору, солістів й оркестра або фортепіано. «Missa Festiva» Дж. Лівітта написана за латинським текстом і включає п'ять частин традиційних: I. Kyrie, II. Gloria, III. Credo, IV. Festival Sanctus, V. Agnus Dei. У «Missa Festiva» композитор дотримується канону жанру меса з точки зору структури та семантики.

Ліризм становить головну рису «Missa Festiva». Емоційно-образна сфера поділяється на три лінії: ліричну, споглядальну й гімничну. В основі інтонаційно-стилістичних джерел більшості частин твору - національна американська музика, зокрема баладність і пісенність. Мелодійні лінії вирізняються цілісністю й будуються на основі поступового інтонаційного розгортання.

Перший номер «Kyrie» — Cantabile (Співучо, наспівно),  $\text{♩} = 80$ . Текстова основа «Kyrie» повністю підпорядкована закономірностям музично-драматургічного розвитку. Вони визначають й особливості формоутворення. Весь текст цього номера меси розділений на три фрази, в кожній із яких повторюється початкове звернення (цим втілюється ідея триразового звернення). У музичному відношенні кожен наступний розділ повторює тематичний матеріал попереднього на мЗ вище.

Розвинена лірична тема в партії сопрано відокремлюється на тлі статичного руху хорових партій, які дублюються в верхньому регістрі інструментального пласту. «Kyrie» вирізняється багатою мелізматикою і юбіляціями (jubilus) що вимагає від хору певної технічної майстерності. Цьому номеру властиві тематична, тональна і структурна

єдність. Провідним принципом розвитку музичної форми є принцип повторності.

Образна сфера другого номера меси «Gloria» пов'язана зі святковою урочистістю. На перший план виступають хвалебні інтонації, динамічний контраст та яскравість. Відповідно до канону меси кожен вірш «Gloria» розспівується на власну мелодію (вірші, що починаються однаково, такі як «Gloria in excelsis Deo» або «Et in terra pax hominibus»), містять однакові мелодичні інціпіти). «Gloria» за способом розспіву тексту більше схожа на розспів псалма, ніж на мелодично пишні форми григоріанського хоралу, як, наприклад, градуали меси. Силабіка, наскрізне розгортання мелодії — все це свідчить про архаїку збережених розспівів «Gloria» в «Missa Festiva» Дж. Лівітта.

У мелодії хору поєднуються фанфарні інтонації з віртуозними вокалізами, де один склад тексту розспівується на багато звуків (такий тип мелодики йде від традицій юбіляції). Легкий і чіткий рух на 2/4, 6/8 нагадує музику «Gloria» з меси h moll I.C. Баха. Цей хор перегукується загальним урочисто-тріумфальним настроєм із № IV «Sanctus» номером меси.

Провідними принципами музичного розвитку в «Gloria» є повторення та варіювання (A 1–10 тт., A 1 82–100 тт., B 13–24 тт., B 1 (60–80 тт.); контраст та зіставлення (A 1–10 тт., B 13–24 тт., C 25–32 тт., D 43–59 тт.).

Водночас у другому номері меси відчутні сучасні прийоми музичного висловлення. Серед них: перемінний темп (Energetic — Cantabile — Energetic — Brightly — Maestoso — Energetic); розмір (2/4, 6/8, 12/8), ускладнена ритмічна основа, яка є інструментальною за своєю природою, розвинутий, наділена самостійною функцією фортепіанна партія. Можна говорити про своєрідну політехніку — в цьому номері використовуються поліфонія, поліладовість, політональність, поліритмія, полістилістика.

У цьому невеликому третьому номері меси «Credo» композитор передає дух середньовічних релігійних дійств і літургійних піснеспівів. У ньому немає прагнення втілити деталі тексту або створити тривалий розвиток (як ми спостерігали в «Gloria»). Подяка за відкриту істину й упевненість в її непохитності виражаються через ствердження повторності музичних фраз.

Необхідно підкреслити, що текст «Credo» наполовину скорочено композитором і закінчується словами «Et in spiritum Sanctum». Із 17 канонічних рядків покладено на музику тільки 8, що підтверджує його вільне поводження з текстом. У цьому номері композитор використовує доволі широкий діапазон стильових взаємодій середньовічної гри-

горіаніки, типів виконання григоріанського співу антифонного (наприклад, тт. 3–8) та респонсорного (наприклад, тт. 22–29), з мінімалізмом і полістилістикою. У 10–21 тт. та 28–31 тт. використовується церковний лад — міксолідійський, який надає суворий середньовічний відтінок звучання. Діалог із традицією проявляється в застосуванні на початку номера чоловічого співу a cappella, що є традиційним для григоріанських піснеспівів; будові мелодії силабічного типу; у зачині першого вірша використанням простої мелодійної формули; мелодичному укладенню всіх віршів близькими за малюнком підйомом і спадом у мелодії; у використанні звучання Ч 5 у гармонічній вертикалі.

«Festival Sanctus» — традиційно кульмінаційний номер меси. Текст складений із двох пісень — Sanctus і Benedictus. Форму цього номера можна визначити як наскрізну нестрофічну форму, в основі якої закладено принцип слідування коротких, розімкнених побудов (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 2 – 1 – 6 – 7). Їй притаманні: часта зміна темпу (Bell Like — Brightly), тактового розміру (4/4, 6/8, 4/4, 10/8, 4/4, 6/8, 4/4, 10/8, 4/4), типу фактури (монодійна, гармонічна, поліфонічна, зокрема мотетна, імітаційна, підголоскова), подолання структурних граней поетичних строф, детальне відображення поетичного змісту в музиці.

Номеру властиві природні мелодійні лінії; кожна думка насичена багатим вмістом. Композитор використовує ефектне угруповання хору й солістів, чергування, діалоги й відлуння, блиск пишних ансамблів, грацію звучності, колористичні знахідки (наприклад, тт. 2–3, тт. 28–30, тт. 34–37, тт. 40–43. Дж. Левітт по-сучасному трактує вертикаль як північний чинник в утворенні звукової тканини. Вона складається з чергування симетрично зіставлених акордів співзвуч (мажорні тризвуки A, G, A, D у тт. 2–5; A, D, A, C у тт. 22–23, A, D, G, A, F, A у тт. 37–39; мінорний fis і мажорні A, G, D, G, E, A у тт. 28–31.). Цей прийом допомагає висловити надзвичайно одухотворене почуття.

«Festival Sanctus» — це динамічний, захопливий і радісний номер меси. У ньому композитор активно використовує синкоповані ритми, змінні розміри й темпи, багату динамічну й штрихову палітру.

Літургійний сенс «Agnus Dei» — звернення живих у покорі до Того, Хто своєю жертвою на Хресті врятував їх, з благанням про помилування й дарування миру.

Мелодія широкого дихання, ліричного характеру за групою належить до невматичної. В останньому номері меси використовується проста мелодійна формула; цезури й укладення всіх віршів відзначені близькими за малюнком підйомом і спадом мелодії.

Характерними рисами «Agnus Dei» є фактурна розрідженість, витонченість і графічність ліній, мелодична ясність, які стають найважливішими елементами у втіленні ідеї не тільки цього номера, а й усієї меси. Гранічна камерність підкреслюється фортепіанним супроводом, що надає «Agnus Dei» характер ліричної мініатюри.

Підсумовуючи аналіз «Missa Festiva» Дж. Лівітта, вкажемо на її стилістичні риси. Багата всілякими відтінками образна побудова меси спирається на особливу мелодійну гнучкість, зв'язується з поєднанням простоти й виняткової інтонаційної виразності. Мелодійні лінії вирізняються цілісністю і єдністю, будуються на основі поступового інтонаційного розгортання. Характерний мелодійний розвиток у № 1 «Kyrie», де низхідна тризвучна послівка, що охоплює 1, 7, 5 і 3 ступені ладу, розвивається через завоювання на кожному етапі нової мелодійної вершини. У «Gloria», «Credo» та «Festival Sanctus» проявилася майстерність композитора в побудові мелодії поліфонічного типу й контрапунктичними прийомами. Загалом у всіх номерах меси простежується тема великої протяжності з безліччю мелодійних вигинів, в якій відчуваються відгомони поліфонічного стилю старих майстрів поліфонічної школи.

Виняткова м'якість, пастельний мелодизм меси визначається її ладовою стороною. Переважання діатонічності, невловимі ладові переходи й нашарування становлять основу ладотональної організації твору.

Особливості стилю й композиції меси містять в собі не тільки середньовічні й романтичні традиції, а й сучасні. Звідси миттєві ладові зрушення, раптові інтонаційні загострення в «Gloria», «Credo» та «Agnus Dei». Важливу роль у структурі музичної тканини відіграє її гармонійне наповнення, яке характеризується хроматизацією в рамках натурально-ладових структур, прагненням до створення унікального барвистого колориту за допомогою гармонійної мови, включаючи елементи поліладовості. Це є вираженням близькості до імпресіоністичних тенденцій.

Розглянемо ще один унікальний зразок трактування різновиду жанру меса — «Requiem Aeternam» Н. Тельфер.

Ненсі Тельфер — сучасна канадська композиторка, хорова диригентка, яку запрошували багато національних і державних організацій Канади й США для участі в різноманітних проєктах. У творчому доробку композиторки є солоспіві й твори для широкого діапазону великих симфонічних, струнних і духових оркестрів, твори для духових інструментів соло, фортепіано та перкусії. Хорові твори Н. Тельфер вирізняються жан-

ровим різноманіттям й особливими стильовими рисами.

«Requiem Aeternam» був створений на замовлення The Peninsula Women's Chorus у 1995 році й присвячений пам'яті загиблої учасниці колективу Валері. Спілкування Н. Тельфер із хором щодо характеристики особистості Валері, надихнуло композиторку створити модель твору, у якій синтезовано канонічні тексти і власні поетичні, втілені засобами музичного висловлення шумові ефекти навколишньої природи, яку так любила Валері. В авторському тексті Н. Тельфер простежується символізм. Образ моря, образ часу, його плінність, кругообіг життя через алегорію («пісок подорожує з моря на пляж і назад в море»), образи морських жителів («вікові гімни китів і морських птахів»), постійна боротьба за виживання. Звідси багата палітра почуттів та переживань: страх, сміх, смуток, радість. Вічний спокій та вічне світло — це образ благословення й одночасного неіснування, це перемога та програш, це смерть і життя.

Сонористичне трактування слова зосереджено на його використанні як технічного прийому — способу звуковидобування. Слово відокремлюється від асоціативного ряду та конкретних образів, що призводить до абстракції. Це відображається в авторському тексті Н. Тельфер — звуконаслідування звуків моря, шуму вітру, звуки фауни (птиці, кити, дельфіни).

Структура Реквієму Н. Тельфер: I. «Requiem aeternam», II. «Dies irae», III. «Offertorium», IV. «Sanctus and Hossana», V. «Agnus Dei»

№ 1 «Requiem aeternam» має строфічну будову, що підпорядкована літературному тексту. Композиторка опирається на стильові особливості мінімалізму, а саме — на репетитивну техніку композиції. Перші слова «Requiem aeternam», тобто перший патерн в SI, AI і A2, забезпечують фон для III; їх слід шепотіти з розмитою артикуляцією, щоб додати загадковості, «мерехтіння» секунд, терцій, тризвуків. Ладові структури короткі в межах соль — мінор — Сі-бемоль-мажор. Мелодична послівка-патерн створює медитативний стан. Цей номер твору умовно можна поділити на шість розділів, які відрізняються між собою за фактурою, характером, динамікою. Розмір — перемінний, неоднорідний (4/4, 2/4, 3/4, 7/8, 8/8). Темп — Andante, чверть 88. Тональна основа — g-moll — B-dur. Присутні відхилення в Es-dur.

Фортепіано створює малий рух (жест) подібний до польоту птахів, котрий можна назвати ще й «пісненою» одного птаха. В цій частині група перкусії представлена китайськими дзвониками, трикутником, двома великими каменями, двома

малими каменями, підвісною тарілкою, великим барабаном.

Зміст другого номера твору «Dies irae» несе в собі витоки канонічного реквієму, а саме картини Страшного суду, проте без використання канонічного латинського тексту. В частині йдеться про те, що люди починають розуміти — їхні діяння завдали великої шкоди навколишньому середовищу. Настав час для змін; вони молять, кричать, прагнуть бути почутими. Страшний суд виступає символом справедливості та неминучості отримання покарання за скоєне зло, відповідальності за свої вчинки та врешті-решт перемоги добра над злом. Страшний суд — символ нового життя та безсмертя, символ відповідальності за своє буття.

«Dies irae» написана в строфічній формі. Можна відокремити 7 розділів, що відрізняються настроєм, фактурою та характером звуковидобуття. Розділи цього номера представлені в різних драматичних стилях. У 15–22 і 35–40 тактах спів має бути позбавленим людських емоцій, щоб показати, що люди втратили зв'язок із природою. Епізоди *cantabile* навпаки повинні показувати глибоке занепокоєння та біль. Кожен запит співаків має звучати як питання, а не як твердження. Примітка композиторки у 8 такті говорить про зміну характеру, ліричного відхилення, щоб відповідати природним подіям у місці виконання. Розмір — перемінний 6/8, 3/4, 4/4, 2/4, часто змінюється під впливом літературної думки.

Фортепіано підтримує, підкреслює музику акцентами й акордами, створюючи відчуття швидкоплинності повторюваними восьмими нотами.

№ 3 «Offertorium» має програмну назву класичного Реквієму — *Offertorium*, проте не має в собі канонічного латинського тексту. Літературна основа — авторський текст Н. Тельфер, що за тематичною спрямованістю дуже близький до молитви й виконує функцію ліричного центру. Композиторка використовує систему символів-образів, де світло та темрява співвідносяться з основними елементами світотворення, стихіями — небом, вогнем, сонцем, водою, місяцем. Відмежування світла від темряви розглядається як відмежування Космосу від Хаосу.

Н. Тельфер використовує художній прийом персоналізації, додаючи ораторів (риторів) з 7 такту. У кожного з них повинен бути унікальний голос, що відрізняється від інших ораторів. (Примітка композитора: ритор 1 — другий альт, ритор 2 — друге сопрано, ритор 3 — перший альт, ритор 4 — перше сопрано). Вони повинні звучати так, ніби мають намір стримати обіцянки. Тельфер пропонує риторам 2 — 4 виконувати твір у пере-

кладі на інші мови, передбачаючи його виконання для різних аудиторій світу.

«Offertorium» — середній номер циклу, найменший за обсягом. Побудований за принципом строфічності. Спів відповідає штриху *legato*, тоді як фортепіано забезпечує стазис (стан стабільності) з повторюваним остинатним ритмом. Характер голосоведення плавний, Н. Тельфер викладає основний матеріал загальнохоровим унісоном (3–7 такти) та октавним унісоном (12–14 такти). Різка зміна динаміки та артикуляції в 19–20 тактах раптово розриває тканину музики. Світло — темрява, життя — смерть (*Light, darkness; life, death*) — це антиподи, що різко контрастують один з одним. Ритори, що промовляють обіцянки природі, ймовірно закінчують промовляти текст після відіграшу фортепіано. Перкусія представлена трикутником, що виконує роль метронома (удар на першу долю такту), супроводжує хорові унісоми.

IV. «Sanctus and Hosanna». Композиторка використовує основні слова з латинського тексту «Sanctus» та «Hosanna» — це підкреслює спорідненість з канонічним Реквіємом, підкреслює програмність циклу. У цьому номері завдяки авторському тексту відтворюється образ відлиги («З похмурою зими — смерті — вийшла ця краса...»), повернення весни. Образи-символи тварин, що повертаються з початком весни активно ввійшли в усне народне мовлення. Саме образи-символи мають усталений характер протягом усього твору. Зміст цієї частини має повчальний характер. Якщо ти вчасно схаменешся, зрозумієш, що зробив і якої шкоди завдав, коли ти зміниш свою поведінку й ставлення до світу — все прийде в норму, повернеться надія на світле майбутнє, краще життя, а не існування.

Висхідний рух пасажів фортепіано створює настрої неспокійного моря. У 16–27 тактах короткі акорди супроводу під час канону хору імітують рвучкі рухи птахів. «Sanctus and Hosanna» має тричастинну форму. Перший розділ починається з *Con brio*; другий розділ — чверть з крапкою прирівнюється до чверті; третій розділ — *Maestoso*. Голосоведення мішане, поєднання плавних висхідних ходів зі стрибками на кварту та квінту. Каноноподібний рух двох пар голосів утворює два пласти звучності. У розділі *Maestoso* відбувається діалог партії сопрано та альтів, прославне «Hosanna» звучить на динаміці форте. Висхідний рух пасажів фортепіано створює настрої збудження. У 16–27 тактах ритми імітують рухи птахів. Наступне *Maestoso* має звучати наповнено та прославно. Хвилювання повертається в 35 такті та триває до кінця, навіть в останньому тихому слові «Sanctus». Заключні репліки хору «Hosanna!

Sanctus» виконуються з різною динамікою, від фортісімо до мецо-піано, ніби символізуючи заспокоєння моря.

V. «Agnus Dei». П'ята частина найбільш яскраво відображає синтетичність жанру. Соло сопрано та чотириголосний жіночий хор виконують різні функції. Соло сопрано втілено у канонічному латинському тексті «Agnus Dei», близьке до хоралів бахівської епохи. Партія фортепіано має вирішальне значення для загального ефекту. Ударні інструменти додають колориту; використання трикутника, великого та малого барабанів, дзвіночків, китайських дзвіночків додає ритмічної точності партії супроводу. Хоча перкусія не є обов'язковою, вона додає багато звуків, що нагадують про природу на березі. Звукообразальність є одним із важливих складників сучасної канадської музики, відображення природи та самотньої сили канадського регіону.

Концепція «Requiem aeternam» Н. Тельфер побудована на мішаному типі жанрової моделі реквієму, де використовуються як канонічні тексти, так і авторські поетичні. Сонористичне трактування слова стосується групи нетрадиційних текстів. Н. Тельфер задумано одночасне звучання різних текстів, роздробленість фрагментів тексту між різними голосами.

## Висновки

На прикладі аналізу «Missa Festiva» Дж. Лівітта та «Requiem Aeternam» Н. Тельфер зроблено спробу визначення художньо-стильових принципів інтерпретації жанру меса у творчості сучасних композиторів. В основу аналізу було покладено взаємодію таких складників, як текст, жанр і композиторські технології.

«Missa Festiva» Дж. Лівітта є одним із зразків своєрідного трактування жанру меса. Твір написаний в дусі просвітленої лірики (традиція, започаткована в реквіємі Г. Форе). У «Missa Festiva» синтезуються різні стильові традиції, які йдуть від католицького й протестантського богослужіння. Форми діалогу з традицією у «Missa Festiva» Дж. Лівітта проявляються у дотриманні канонів середньовічної григоріаніки, введенні у твір типів виконання григоріанського співу (антифонного та респонсорного) у взаємодії з мінімалізмом і полістилістикою. Діалог з традицією проявляється у застосуванні чоловічого співу а cappella, що є узвичаєним для григоріанських піснеспівів.

«Requiem Aeternam» Н. Тельфер пропагує синтез індивідуального та національного стилів. З точки зору аналізу «заданого-вільного» композиторка спирається на збереженні програмності

класичного реквієму, проте трансформує його у своєму індивідуальному розумінні, використовуючи авторський текст. Якщо аналізувати в універсального-національному аспекті, то Н. Тельфер, сприймаючи історичні надбання розвитку жанру реквієму та спираючись на культурний пласт канадської музичної школи та країн історично пов'язаних із Канадою — Англією та Францією, репрезентує індивідуальний авторський стиль.

Серед особливостей стилістики твору відзначимо поєднання традицій канонічної заупокійної меси та світського жанру гімну (у цьому разі гімну природі); звукообразальні засоби — імітацію в партії фортепіано руху океану, його жителів, звуконаслідування птиць, відтворення перкусією звуків каменів, піску, заобрійних кораблів; введення нетрадиційних прийомів звуковидобування; наявність ораторів (риторів); нетрадиційний склад оркестру (розширена ударна група — дзвіночки, вітряний дзвін та ін.); використання імітаційних елементів у партіях хору — патернів, канонів різного роду; застосування багатошарових конструкцій, яскравим прикладом яких є п'ятий номер «Agnus Dei», що складається з трьох пластів: перший пласт — соло сопрано з канонічним латинським текстом у стилі бахівських хоральних тем; другий — хор, що виконує авторський поетичний текст Н. Тельфер; третій — партія фортепіано та перкусії, що додає «північного» колориту загальній музичній картині. Таким чином, композиторка зберігає традиційні стильові особливості заупокійної меси, демонструючи новаторство у виборі техніки мінімалізму та поєднанні канонічного латинського та авторського тексту.

Отже, дослідження духовних творів сучасних композиторів на основі взаємодії таких складників, як жанр, текст і композиторські технології, дає змогу виявити їх струнку будову.

*Наукова новизна* отриманих результатів цього дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано духовні твори сучасних композиторів, зокрема «Missa Festiva» Дж. Лівітта та у «Requiem Aeternam» Н. Тельфер, в аспекті діалогу традицій і новаторства та визначено художньо-стильові принципи композиторської інтерпретації канону жанру католицької меси.

*Перспективи подальших досліджень.* Духовні твори Дж. Лівітта і Н. Тельфер надають широкі перспективи для подальших наукових розвідок. Продовженням цього дослідження можуть бути роботи, присвячені специфіці хорової та оркестрової фактури, питанням виконавського моделювання духовних опусів названих композиторів.

## Список посилань

- Кучурівський, Ю. С. (2018). Національні аспекти розвитку жанру рекієму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 395–400. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147617>
- Павлишин, С. (2007). *Американська музика*. БаК.
- Приходько, О. (2014). Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. In K. Jachimowska, B. Kudra, & E. Szkudlarek-Śmiechowicz (Eds.), *Słowo we współczesnych dyskursach* (pp.463–470). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <http://doi.org/10.18778/7969-107-4.41>
- Bell, G. D. (2021). Interview with 3 Canadian choral composers. *Choral Journal*, 61(9), 42–50.
- Hopkins, M. (2015). Interview with Nancy Telfer. *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, 13(2), 11–14. <https://www.proquest.com/docview/1719290355?pq->  
*John Leavitt Biography*. (n.d.). Singers.com. Retrieved February 2, 2021, from <https://www.singers.com/bio/4146> [in English].
- John Leavitt Music. (n.d.). *Home*. Retrieved February 22, 2022, from <https://johnleavittmusic.com/> [in English].
- Kuchurivskiy, Yu. S. (2018). Natsionalni aspekty rozvytku zhanru rekviiemu v anhliiskii muzytsi [National aspects of the development of the requiem genre in English music]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 395–400. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147617> [in Ukrainian].
- Meredith, V. (2002). Through the eyes of three Canadian female composers: The concert mass. *Choral Journal*, 42(7), 9–17. [https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/choral\\_journals/February\\_2002\\_Meredith\\_V.pdf](https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/choral_journals/February_2002_Meredith_V.pdf) [in English].
- Pavlyshyn, S. (2007). *Amerykanska muzyka* [American music]. БаК [in Ukrainian].
- Przychodko, O. (2014). Slovo v muzytsi i muzyka v slovi: Eksperymenty v suchasni khorovii muzytsi [Word in music and music in word: Experiments in modern choral music]. In K. Jachimowska, B. Kudra, & E. Szkudlarek-Śmiechowicz (Eds.), *Słowo we współczesnych dyskursach* [The word in contemporary discourses] (pp. 463–470). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. <http://doi.org/10.18778/7969-107-4.41> [in Ukrainian].
- Rensink-Hoff, R. (2015). The life and works of four female Canadian choral composers. *Choral Journal*, 56(3), 34–60.
- Walker, M. E. (2020). Towards a decolonized music history curriculum. *Journal of Music History Pedagogy*, 10(1), 1–19. <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/310>
- Hopkins, M. (2015). Interview with Nancy Telfer. *Canadian Winds: The Journal of the Canadian Band Association*, 13(2), 11–14. <https://www.proquest.com/docview/1719290355?pq->  
*John Leavitt Biography*. (n.d.). Singers.com. Retrieved February 2, 2021, from <https://www.singers.com/bio/4146>
- John Leavitt Music. (n.d.). *Home*. Retrieved February 22, 2022, from <https://johnleavittmusic.com/>
- Meredith, V. (2002). Through the eyes of three Canadian female composers: The concert mass. *Choral Journal*, 42(7), 9–17. [https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/choral\\_journals/February\\_2002\\_Meredith\\_V.pdf](https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/choral_journals/February_2002_Meredith_V.pdf)
- Rensink-Hoff, R. (2015). The life and works of four female Canadian choral composers. *Choral Journal*, 56(3), 34–60.
- Walker, M. E. (2020). Towards a decolonised music history curriculum. *Journal of Music History Pedagogy*, 10(1), 1–19. <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/310> [in English].

## References

- Bell, G. D. (2021). Interview with 3 Canadian choral composers. *Choral Journal*, 61(9), 42–50 [in English].

## Artistic and Stylistic Principles of Interpreting the Mass Genre in Contemporary Compositional Practice

Olena Batovska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

*The aim of the article* is to determine the artistic and stylistic principles of interpreting the genre of the Mass in contemporary compositional practice. The objectives of the study are: to identify the most significant features

of the genre tradition of the Mass in European musical culture and its projection on contemporary musical creativity; to determine the stable and variable components of the Mass genre tradition in the spiritual works *Missa Festiva* by J. Leavitt and *Requiem* by N. Telfer; to analyse the selected works for the research material from the standpoint of revealing the artistic principles of compositional interpretation of the Mass genre tradition. *Results.* The appeals of composers of the last quarter of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century to the Mass genre differ in constructive and artistic features. Due to the active interest of contemporary composers in sacred music, there is an urgent need for a musicological understanding of the process. *Scientific novelty.* For the first time in domestic musicology, the spiritual works of contemporary composers, including *Missa Festiva* by J. Leavitt and *Requiem* by N. Telfer, are analysed in terms of the dialogue between traditions and innovation, and the artistic and stylistic principles of the compositional interpretation of the canon of the Catholic Mass genre are determined. *Conclusions.* The article traces the features of interpreting the Mass genre in the works of contemporary composers and provides the following generalisations. Throughout its long development path, the Mass genre has undergone qualitative metamorphoses that led to its transformation, manifested in a series of modifications within the genre itself. Despite the significant genre and stylistic transformations, the basis of the Mass genre is the official canon of the Latin Mass, and the liturgical text remains a constant verbal series that defines its belonging to the Mass genre. The features of the manifestation of free compositional thinking in the works *Missa Festiva* by J. Leavitt and *Requiem Aeternam* by N. Telfer are connected not only with the creation of historically typified canonical musical forms but also with the transformation of the genre model in the original author's concepts. The study of spiritual works based on the interaction of such components as genre, text, and compositional technologies makes it possible to reveal their harmonious structure. *Keywords:* tradition; innovation; stable and variable components of the Mass genre; genre and stylistic principles of compositional interpretation

**Інформація про автора**

**Олена Батовська**, доктор мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1435-1245, e-mail: bathelen@ukr.net

**Information about the author**

**Olena Batovska**, DSc in Art Studies, Professor, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1435-1245, e-mail: bathelen@ukr.net





## Перспективи застосування програмного забезпечення для генерування акордів політерцієвої структури та їх модифікацій

Андрій Бондаренко

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати можливості програмного забезпечення для генерування та вивчення різновидів і модифікацій політерцієвих акордів. *Результати дослідження*. Виявлено, що вчення про акорди політерцієвої структури не знайшло належного висвітлення в науковій і навчально-методичній літературі. З'ясовано, що програмне середовище дає змогу розробити програмне забезпечення, здатне генерувати акорди політерцієвої структури та їх модифікації (обернення та різні розташування). Показано, що кількість можливих політерцієвих акордів залежить від кількості звуків і зростає від 4 (для тризвуків) до 37 (для 10-звучних акордів) та знову спадає до 4 (для 12-звучних акордів). Показано, що нонакорд може приймати 120 модифікацій, ундецимакорд — 720, терцдецимакорд — 5040. Проте як для зручності виконавця, так і зі стилістичних міркувань у процесі розробки програмного забезпечення доцільно передбачати можливість обмеження діапазону та інтервальної структури заданого акорду. *Наукова новизна*. Поглиблено уявлення про обернення та розташування політерцієвих акордів, уперше застосовано програмне середовище C++ для розробки програмного забезпечення, що генерує акорди складної структури, вперше представлено повну таблицю модифікацій нонакордів і таблицю усіх можливих 12-звучних політерцієвих акордів. *Висновки*. Показано, що розробка відповідного програмного забезпечення може поглибити знання митців і музикознавців щодо можливостей акордів політерцієвої структури, полегшити їх роботу, відкрити нові горизонти творчості. Отримані результати доцільно використати для оновлення навчально-методичної літератури з гармонії, яка нині недостатньо розкриває теорію політерцієвих. Водночас зроблено висновок про те, що програмне забезпечення не може замінити сам акт творчості, який потребує від митця емоційного включення, а також багаторівневого контекстного мислення під час вибору гармонічних засобів.

*Ключові слова*: гармонія; політерцієві акорди; композиція; штучний інтелект

### Для цитування

Бондаренко, А. (2023). Перспективи застосування програмного забезпечення для генерування акордів політерцієвої структури та їх модифікацій. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 57–64. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282443>

### Вступ

Музичне мистецтво ХХ–ХХІ ст. характеризується прискореним розвитком засобів музичної виразності, що зумовлює її ритмічне, тембральне та гармонічне розмаїття. Поява нових музичних інструментів, розвиток звукозапису та інформаційних технологій впродовж цього періоду відкрили для музикантів нові можливості пошуку тембральних, фактурних, гармонічних рішень; і навпаки — постійно оновлювані запити композиторів спонукають інженерів і програмістів

вдосконалювати технології з метою надати ще більше простору для творчої фантазії митців. Акорди політерцієвої структури знайшли широке застосування у джазовій музиці в середині ХХ ст., проте їх теоретичне осмислення досі не потрапляє до відповідної фахової літератури, ймовірно, через великий обсяг аналітичного матеріалу та складність його обробки. Ця обставина спонукає нас звернутись до ресурсів інформаційних технологій, що можуть надати додаткові потужності для вивчення їх структурних особливостей і застосування в музичній практиці.

*Аналіз попередніх досліджень.* Застосування комп'ютерних технологій у музичному мистецтві та музикознавстві останніми роками набирає популярності, особливо в закордонних дослідженнях. Обмежимося аналізом досліджень комп'ютерного генерування музичного матеріалу.

В Україні перші дослідження застосування комп'ютера для створення музичних структур належать К. Фадєєвій (2007) та І. Ракуновій (2008). У цих роботах йдеться про алгоритмічну музику, у створенні якої комп'ютер відіграє допоміжну роль, а саме — генерує певні послідовності нот, ритмічна і звуковисотна сторона яких зумовлена обраними композиторами алгоритмами. Зокрема, І. Ракунова (2008) аналізує твір А. Загайкевич «Повітряна механіка» для флейти, кларнета, перкусії, фортепіано, скрипки та віолончелі, нотний текст якої значною мірою створено за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення.

Останнім часом набуває все більшої популярності поняття штучного інтелекту — програмного забезпечення, що покликане «імітувати поведінку людини» (Бхатті, 2022). Серед останніх робіт українських авторів, які досліджують штучний інтелект (ШІ) у музичному мистецтві, назвемо роботи О. Осадчої (2020) та А. Чібалашвілі (2021), в яких згадуються такі програми для створення музики, як Alice, Flow Machines Composer, Endel, Choral, Emily Howell, а також О. Кравчука (2023), який досліджує результати звернення до ШІ у творчості українських рок-гуртів «Океан Ельзи» та The Strechers з погляду показників популярності й доходить висновку щодо певних вад штучного інтелекту, зокрема таких, як «відсутність емоційної та емоційно виразної складової» або «неповне розуміння музичного контексту» (с. 84).

Згадаємо деякі роботи закордонних авторів. Г. Зурич (Zulić, 2019) досліджує застосування комп'ютера AIVA, що генерує фортепіанну музику, сприймаючи як вхідну інформацію рухи тіла актора (хореографа). Р. Данненберг (Dannenberg, 2020) розглядає проблеми машинного навчання для розв'язання задач комп'ютерного акомпаненту, композиції та синтезу звуку.

Менш дослідженим лишається питання комп'ютерного генерування окремих гармонічних структур, що могли бути використані в музичних творах. Наше рішення зосередитись на дослідженнях політерцієвих акордів зумовлено й тим, що сама теорія побудови та модифікацій таких акордів залишається недостатньо розробленою. Зокрема, на необхідності оновлення навчально-методичної літератури з гармонії з метою охоплення вивчення сучасних гармонічних засобів наголошувала Є. Морєва (2018).

**Мета статті** — проаналізувати можливості програмного забезпечення для генерування та вивчення різновидів і модифікацій політерцієвих акордів.

*Методи дослідження* — моделювання звуковисотних структур у програмному середовищі C++ з подальшим нотографічним представленням результату та його оцінкою.

## Результати дослідження

Як відомо, в класичній гармонії акорди будуються по терціях, і тому в загальній гармонічній теорії називаються акордами терцієвої структури. Зазвичай класична гармонія оперує акордами з трьох або чотирьох звуків (тризвуки та септакорди), натомість акорди терцієвої структури з 5 і більшою кількістю звуків почали активно використовуватися лише у ХХ ст. Ці акорди заведено називати політерцієвими (з грец. *πολύ* — багато), в англомовній термінології є термін *extended chord* (дослівно — розширений акорд).

У підручниках гармонії теорія політерцієвих акордів майже не розглядається, що породжує певний інформаційний вакуум як у сфері музично-теоретичного аналізу, так і творення музики. Навіть найпростіший із політерцієвих акордів — нонакорд, висвітлюється у підручниках обмежено і суперечливо. Наприклад, у виданні І. Дубініна (1982) розглядаються лише нонакорди V, II і IV ступенів в основному вигляді і вказується, що «обернення нонакордів вживаються значно рідше» (с. 46). Я. Таргош (Targosz, 2004) розглядає лише домінантовий нонакорд і вважає можливими лише I і 3-є обернення, а також додатково висуває вимогу про те, що «нона має бути вище за основний тон на відстані щонайменше нони» (с. 173). М. Лемішко (2010) вважає, що більшість нонакордів «не вписується в [гармонічну] систему» (с. 112), і, за винятком нонакордів V і II ступенів займають «маргінальне місце», а обернення нонакордів — «не набули самостійного значення» (с. 113). Фактично, позиція усіх згаданих авторів майже не відрізняється від положень, викладених у редакціях видання М. Римського-Корсакова (1948) ще середини ХХ ст. (наприклад, українське перевидання).

Більш сміливий підхід знаходимо у трактаті А. Шенберга, вперше опублікованому в 1910 році. Зважаючи на відсутність, на жаль, українського перекладу цієї цінної роботи, дозволимо собі процитувати розгорнуті пояснення композитора щодо теорії нонакордів: «Наскільки я знаю, найважливіше заперечення проти нонакордів полягає в тому, що їх обернення — не практичні. Підозрюйте також дурну перешкоду, що дев'ятий акорд нелегко представити в чотириголосному написанні; зара-

ди дев'ятого акорду нам знадобиться п'ять-шість голосів. Можна, звичайно, знехтувати аналогією з оберненнями септакордів, але теорія має тенденцію кожного разу, коли не має прикладу для чогось, оголосити це поганим або принаймні неможливим. Теорія теж охоче каже: нонакорди не з'являються в оберненнях, отже обернення нонакорду — погані; або: [...] їх просто не існує. Звичайно, було б неправильно, якби теоретики винайшли обернення нонакордів, а не чекали, поки це зроблять композитори. Теорія не може бути лідером; вона має стверджувати, описувати, порівнювати та організовувати. Тому обмежусь тим, що даю композиторам і майбутнім теоретикам декілька стимулів подальшого розширення системи та утримаюсь від систематизації...» ((Schoenberg, 1910, p. 345); *переклад з англ. — А.Б.*).

На наш погляд, з метою «практичного стимулу» «композиторам і майбутнім теоретикам» на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва було б доцільно вирішити принаймні дві задачі:

– Генерування всіх можливих політерцієвих акордів із довільною кількістю різних звуків.

– Генерування всіх можливих модифікацій заданого акорду.

Розв'язання зазначених задач є доволі простим для акордів із кількістю звуків до 4, натомість для акордів із кількістю звуків 5 і більше потребує значної кількості логічних або математичних операцій, що і спонукає нас застосувати програмне забезпечення. За програмне забезпечення ми обрали програмне середовище C++ як одну з найуніверсальніших мов програмування, тому фрагменти розроблених автором цієї статті кодів нижче подаються саме цією мовою кодування. Для здійснення відповідних обчислень ноти задаються у числових значеннях, що відповідають двом показникам — ступеня (7 ступенів в кожній октаві) та звуковисотності (12 тонів у кожній октаві). Введення даних здійснюється через інтерактивний діалог з користувачем (передбачено конвертацію стандартних буквених позначень звуків у відповідні числові значення). Виведення даних можливе як у вигляді списку нот, так і у вигляді файлу xml, який можна відкрити в нотних редакторах для відображення у вигляді нотного тексту або подальшої обробки.

Сформулюємо першу задачу: знайти усі можливі акорди від заданого звуку із заданою кількістю звуків N, які будуються відповідно до таких умов:

– інтервали між сусідніми звуками становлять малу терцію або велику терцію (3 або 4 півтони);

– жоден звук в акорді не може бути повторений, зокрема енгармонічно рівним звуком (інтер-

вали між звуками акорду не можуть бути складати  $12n$  або  $12n + 7$ , де  $n \geq 0$ ).

Наводимо фрагменти коду, що забезпечують розв'язання цих двох задач:

```
for (int i = 0; i < counter * 2; i += 2)
{
    for (int k = 0; k <= 1; k++)
    {
        A[i + k].pitch[sound + 1] = A[i + k].pitch[sound]
        + k + 3;
        A[i + k].step[sound + 1] = A[i + k].step[sound]
        + 2;
    }
}
bool PitchFilter(int* pitch, int sounds)
{
    for (int i = 0; i < sounds; i++)
        for (int j = 0; j < sounds; j++)
            if (i != j && (pitch[i] - pitch[j]) % 12 == 0)
                return false;
    return true;
}
```

Не вважаючи за можливе в статті навести усі отримані політерцієві акорди, обмежимось найбільш вагомими спостереженнями. Кількість акордів, що може бути побудована для акордів із N звуків, складає від 4 до 37 (табл. 1).

Таблиця 1

**Кількість політерцієвих акордів залежно від кількості нот в акорді**

Звуків в акорді, N	Інтервал між басом і мелодичним тоном (ступенів)	Кількість можливих акордів
3	5	4 (збільшений, мажорний, мінорний і зменшений тризвуки)
4	7	7 (збільшений мажорний; великий мажорний та мінорний; малий мажорний, мінорний та зменшений; зменшений)
5	9	12
6	11	21
7	13	36
8	15 (дві октави)	35
9	17 (дві октави + терція)	35
10	19 (дві октави + квінта)	37
11	21 (дві октави + септима)	21
12	23 (три октави + секунда)	4



Рис. 1. 12-звучні політерцієві акорди. Джерело: скриншот автора

Найцікавішим для композиторів зазвичай є останній політерцієвий акорд, що містить усі 12 звуків дванадцятиступеневого звукоряду. Наведемо усі 4 можливі акорди (для зручності прочитання вільно застосовуємо енгармонічні заміни) (Рис. 1):

Розглянемо наступну задачу — генерування усіх можливих модифікацій політерцієвого акорду. Як відомо, будь-який акорд може бути модифікований через зміну порядку розташування звуків. Ми пропонуємо використовувати об'єднувальний термін — модифікації, що означає видозміни акорду через його обернення (місце нижнього звуку займає один з інших звуків акорду) або зміни розташування звуків (змінюється порядок розташування решти звуків).

Загалом кількість модифікацій можна розрахувати за відомою з математики формулою для обчислення перестановок:

$$P_n = n! \quad (1),$$

де  $P$  — кількість можливих модифікацій,  $n$  — кількість звуків в акорді, а  $n!$  — це факторіал числа, що обчислюється добутком усіх чисел, що менші або дорівнюють йому (наприклад,  $4! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$ ).

З цієї формули (1) випливає, що нонакорд має 120 модифікацій, ундецимакорд — 720, а терцдецимакорд — 5040. Звичайно, пошук усіх можливих модифікацій акордів вручну — надзвичайно трудомістка справа, відтак пропонуємо застосувати можливості програмного середовища C++. Для пошуку модифікацій нонакорду необхідно перерахувати усі комбінації із 5 заданих звуків на 5 позиціях, відфільтрувавши комбінації, що містять повторювані звуки. Фрагмент відповідного коду наведено нижче:

```
for (int i = 0; i < 6; i++)
    for (int j = 0; j < 6; j++)
```

```
        for (int k = 0; k < 6; k++)
            for (int l = 0; l < 6; l++)
                for (int m = 0; m < 6; m++)
                    for (int n = 0; n < 6; n++)
                    {
if (i != j && i != k && i != l && i != m && i != n &&
j != k && j != l && j != m && j != n && k != l && k
!= m && k != n && l != m && l != n && m != n)
        {
            Chord[c].key[0] = Initial.key[i];
            Chord[c].key[1] = Initial.key[j];
            Chord[c].key[2] = Initial.key[k];
            Chord[c].key[3] = Initial.key[l];
            Chord[c].key[4] = Initial.key[m];
            Chord[c].key[5] = Initial.key[n];

            c++;
        }
    }
}
```

Отриманий результат буде таким, як показано на Рис. 2.

Зауважимо, що в окремих модифікаціях нона може опинитися як нижче основного тону, так і на відстані секунди від нього, що спонукає говорити про наявність не тільки широких і тісних розташувань акорду, але й звужених (наприклад, d-f-g-a-h). Найвужче розташування охоплюватиме діапазон великої сексти, а найширше — три октави та терцію.

Для ундецимакордів і терцдецимакордів підрахунок здійснюється аналогічно. Проте з практичних міркувань при побудові акордів доцільно вводити додаткові обмеження. Наприклад, обмежившись (зі стилістичних міркувань) лише ундецимакордами, в яких і нона, і ундецима розташовані над основним тоном на відстані більше октави, а також обмежившись акордами, зручни-



Рис. 2. 120 модифікацій великого доміантового нонакорда.

Джерело: скріншот автора



Рис. 3. 18 модифікацій великого мажорного ундецимакорда з ноною та ундецимою, вищими від основного тону, зручними для виконання на фортепіано.

Джерело: скріншот автора

ми для виконання на фортепіано (припускаємо можливість виконати однією рукою акорди діапа-

зоном лише в межах октави), замість 840 можливих акордів, отримуємо лише 18 (Рис. 3).

## Висновки

Теорія політерцієвих акордів і їх модифікацій розроблена недостатньо через великий обсяг розрахунків, які проводити вручну обтяжливо. Натомість програмне середовище, зокрема C++, дає змогу розробляти програмне забезпечення, здатне генерувати політерцієві акорди за різними умовами як ладо-гармонічного характеру (різна кількість звуків, інтервальна структура), так і виконавського (обмеження діапазону викликані технічними можливостями виконавця). Подібне програмне забезпечення може, з одного боку, допомогти композиторам і виконавцям у виборі гармонічних засобів, а з іншого — допоможе музикознавцям глибше зрозуміти ладо-гармонічні властивості політерцієвих акордів.

*Наукова новизна.* Показано, що програмне середовище, зокрема мови C++, дає змогу розробляти програмне забезпечення, здатне генерувати політерцієві акорди за різними умовами, як-от: усі можливі політерцієві акорди із заданою кількістю звуків від заданої ноти; усі можливі модифікації (обернення і розташування) заданого акорду: модифікації заданого акорду з обмеженнями діапазону або інтервальної структури.

Виглядає доцільним *продовжити дослідження* в цьому напрямі, зокрема створити програми, здатні генерувати не тільки окремі акорди, але і їх сполучення. Подальша інтеграція таких програм у нотні редактори може надалі спростити роботу композиторам та аранжувальникам, розкрити нові можливості для творчої фантазії.

Водночас слід зазначити, що розроблені нами програми не покликані замінити чи знецінити творчу роль композитора. Згадані вище вади штучного інтелекту, такі як відсутність емоційного та контекстного мислення, лишаються актуальними, відтак перспективи застосування досліджуваного програмного забезпечення обмежуються лише допомогою митцям і мистецтвознавцям у глибшому розумінні та гнучкішому оперуванні можливостями звуковисотної системи.

## Список посилань

- Бабич, І. Р., & Яшина, О. М. (2020). Підходи до розробки штучного інтелекту та їхній вплив на автоматизацію написання музики. *Modern Scientific Researches*, 12(1), 35–39.
- Бхатті, Ш. (2022, 31 березня). *Що таке штучний інтелект?* – Повний посібник. HashDork. <https://hashdork.com/uk/what-is-artificial-intelligence>
- Дубінін, І. М. (1982). *Гармонія* (Ч. 2). Музична Україна.
- Кравчук, О. (2023). Застосування штучного інтелекту

в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 79–88. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888>

- Лемішко, М. М. (2010). *Гармонія* (2-ге вид.; Ч. 1: Діатоніка). Нова книга.
- Морева, Є. (2018). Сучасна гармонія у теоретичному і практичному курсах системи музичної освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(38), 5–10.
- Осадча, О. (2020). Роль штучного інтелекту в музичній творчості: психоаналітичний та метаантропологічний аналіз. В Н. Хамітов & С. Крилова (Ред.), *Людина і штучний інтелект: виміри філософської антропології, психоаналізу, арт-терапії та філософської публіцистики. Підхід філософської антропології як метаантропології* (с. 221–224). КНТ.
- Ракунова, І. М. (2008). *Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Римський-Корсаков, М. А. (1948). *Практичний підручник гармонії* (Є. Дроб'язко, пер.). Мистецтво.
- Фадеева, К. В. (2007). Музична комп'ютерна композиція: специфіка використання фрактальних алгоритмів. *Мистецтвознавчі записки*, 12, 22–31.
- Чібалашвілі, А. (2021). Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
- Dannenberg, R. B. (2000). Artificial intelligence, machine learning, and music understanding. In *Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM2000)* [Proceedings of the Conference] (pp. 1–10). Brazil.
- Schoenberg, A. (1910). *Theory of Harmony* (R. E. Carter, Trans.). University of California Press.
- Targosz, J. (2004). *Podstawy harmonii funkcijnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Zulić, H. (2019). How AI can change/improve/influence music composition, performance and education: Three case studies. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, 1(2), 100–114.

## References

- Babych, I. R., & Yashyna, O. M. (2020). *Pidkhody do rozrobky shtuchnoho intelek-tu ta yikhnyy vplyv na avtomatyzatsiiu napysannia muzyky* [Approaches to the development of artificial intelligence and their impact on the automation of music composition]. *Modern Scientific Researches*, 12(1), 35–39 [in Ukrainian].
- Bkhatti, Sh. (2022, March 31). *Shcho take shtuchnyi intelekt?* – *Povnyi posibnyk* [What is artificial intelligence? –

- Complete guide]. HashDork. <https://hashdork.com/uk/what-is-artificial-intelligence> [in Ukrainian].
- Chibalashvili, A. (2021). Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. *Contemporary Art*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425> [in Ukrainian].
- Dannenbergh, R. B. (2000). Artificial intelligence, machine learning, and music understanding. In *Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM2000)* [Proceedings of the Conference] (pp. 1–10). Brazil [in English].
- Dubinin, I. M. (1982). *Harmonii* [Harmony] (Pt. 2). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Fadieieva, K. V. (2007). Muzychna kompiuterna kompozytsiia: Spetsyfika vykorys-tannia fraktalnykh alhorytmiv [Musical computer composition: Specifics of using fractal algorithms]. *Notes on Art Criticism*, 12, 22–31 [in Ukrainian].
- Kravchuk, O. (2023). Zastosuvannia shtuchnoho intelektu v muzychnii industrii Ukrainy: Analitychnyi pidkhid [Application of artificial intelligence in the music industry of Ukraine: An analytical approach]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(1), 79–88. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888> [in Ukrainian].
- Lemishko, M. M. (2010). *Harmonii* [Harmony] (2nd ed.; Pt. 1: Diatonika [Diatonics]). Nova knyha [in Ukrainian].
- Morieva, Ye. (2018). Suchasna harmoniia u teoretychnomu i praktychnomu kursakh systemy muzychnoi osvity [Contemporary harmony in the theoretical and practical courses of the system of music education]. *The Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Series: Art Studies*, 1(38), 5–10 [in Ukrainian].
- Osadcha, O. (2020). Rol shtuchnoho intelektu v muzychnii tvorchosti: psykhoanalytychnyi ta metaantropolohichniy analiz [The role of artificial intelligence in musical creativity: psychoanalytic and meta-anthropological analysis]. In N. Khamitov & S. Krylova (Eds.), *Liudyna i shtuchnyi intelekt: Vymiry filosofskoi antropologii, psykhoanalizu, art-terapii ta filosofskoi publitsystyky. Pidkhid filosofskoi antropologii yak metaantropologii* [Human and artificial intelligence: Dimensions of philosophical anthropology, psychoanalysis, art therapy, and philosophical journalism. The approach of philosophical anthropology as meta-anthropology] (pp. 221–224). KNT [in Ukrainian].
- Rakunova, I. M. (2008). *Novi kompozytorski tekhnologii (na prykladi tvorchosti Ally Zahaikevych)* [New composer technologies (on the example of Alla Zahaikevych's work)] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music] [in Ukrainian].
- Rymskyi-Korsakov, M. A. (1948). *Praktychnyi pidruchnyk harmonii* [Practical textbook of harmony] (Ie. Drobiazko, Trans.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Schoenberg, A. (1910). *Theory of Harmony* (R. E. Carter, Trans.). University of California Press [in English].
- Targosz, J. (2004). *Podstawy harmonii funkcijnej* [Fundamentals of functional harmony]. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Zulić, H. (2019). How AI can change/improve/influence music composition, performance and education: Three case studies. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, 1(2), 100–114 [in English].

## Prospects of Software Application for Generating Extended Chords and Their Modifications

**Andrii Bondarenko**

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the capabilities of software for generating and studying extended chords and their modifications. *Results.* It is revealed that the study of extended chords has not received sufficient coverage in the scientific and educational literature. The article demonstrates that the software environment enables the development of software capable of generating extended chords and their modifications (inversions and different voicings). The number of possible extended chords depends on the number of notes and ranges from 4 (for triads) to 37 (for 10-note chords), and then decreases to 4 for 12-note chords. It is shown that the 9<sup>th</sup> chord can accept 120 modifications, the 11<sup>th</sup> chord — 720, while the 13<sup>th</sup> chord — 5040. However, both for the convenience of performers and for stylistic reasons, when developing software, it is advisable to provide the option of limiting the range and interval structure of a given chord. *The scientific novelty* lies in the in-depth understanding of the inversion and arrangement of extended chords, as well as the pioneering use of a C++ software environment for the development of chord generation software capable of handling complex structures. For the first time, a complete table of 9<sup>th</sup> chord modifications and a table of all possible 12-note

extended chords are presented. *Conclusions.* It is shown that the development of appropriate software can enhance the understanding of artists and musicologists regarding the possibilities of extended chords, facilitate their work, and open up new horizons of creativity. The obtained results are useful for updating the educational and methodological literature on harmony, which currently does not sufficiently reveal the theory of extended chords. However, it is concluded that the software cannot replace the act of creativity itself, which requires the artist's emotional involvement, as well as multi-level contextual thinking when selecting harmonic elements.

*Keywords:* harmony; extended chords; composition; artificial intelligence

## Інформація про автора

**Андрій Бондаренко**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com

## Information about the author

**Andrii Bondarenko**, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com





## International Activities of the Moravski Chamber Choir During the 2022 russian-Ukrainian War

Oleksandr Kravchuk<sup>1\*</sup>, Olena Yatskulynets<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup>Centre for Artistic and Technical Creativity "Pechersk", Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to outline the main aspects of the international activities of the Moravski Chamber Choir as an element of cultural diplomacy during the 2022 russian-Ukrainian war. *Results.* The article analyses the international activities of the Moravski Chamber Choir during the period of hostilities in Ukraine. The main objectives of the choir's work are identified, and the ensemble's repertoire policy on a tour of French cities is outlined. *The scientific novelty* of the study lies in the primary analysis and consideration of the international activities of the Moravski Chamber Choir, and its influence on the formation of a positive cultural image of today's Ukraine on the world stage. In particular, a tour of French cities in November 2022 is considered. *Conclusions.* The activity of the choir during the war became a full-fledged tool for popularising and protecting national culture in the national and international sense. In its international activities, the Moravski Chamber Choir, without exaggeration, has become an ambassador of the Ukrainian choral culture on the world stage. Popularising the narratives of the protection of Ukrainian national culture from destruction by barbarian aggressors, drawing and sharpening the attention of the European community to current events on the territory of Ukraine, calling for the defence of democratic values of the world community, popularising the traditions of Ukrainian choral art, revealing the national features of the Ukrainian people are the goals of the choir's work on the international music arena. The article traces the diversity of the choir's work in today's realities, where the choir's work is not only a cultural and artistic activity but also a function of a full-fledged participant in intercultural diplomacy.

*Keywords:* Moravski Chamber Choir; O. Radko; cultural diplomacy; ambassador of culture; international cooperation; art in times of war

### For citation

Kravchuk, O., & Yatskulynets, O. (2023). International Activities of the Moravski Chamber Choir During the 2022 russian-Ukrainian War. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 48, 65–70. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282445>

### Introduction

The international activity of Ukrainian choirs during the Russian-Ukrainian war since 2022 is a full-fledged tool of cultural diplomacy necessary for creating a positive cultural image of Ukraine as a highly cultured and distinctive state on the world stage. An important component of cultural and artistic missions to carry out creative activities abroad is the identification of Ukrainian culture as a unique and tradition-rich nation. The Extraordinary and Plenipotentiary Ambassador of Ukraine, Permanent Representative of Ukraine to the United Nations, S. Kys-

lytsia (The Ukrainians, 2020) notes that the issue of recognition of Ukraine by the world community is largely the association with "aggression, military operations, occupation, and human rights violations. Our task is to ensure that this recognition tends towards positive associations with Ukraine". Thus, one of the tasks of Ukrainian artists is to create and popularise a positive image of Ukraine as a highly cultured nation.

One of the first manifestations of cultural diplomacy through choral art in the history of national culture is the creation and activity of the Ukrainian Republic Capella in 1919 under the direction of O. Koshyts. Today, the international activities of

both artistic and choral groups of Ukraine are in line with the activities of the Ukrainian Republic Capella, namely: separation of Ukrainian national culture from Russian (Moscow), familiarisation of the world community with the traditions of Ukrainian choral art and their popularisation, drawing the attention of the international community to the military conflict on the territory of our country. Therefore, the Ukrainian artistic ensemble, which is the subject of our research, plays the role of an ambassador of Ukrainian culture in the world.

*Recent research and publications analysis.* The source base of the study is the scientific research on the history of the formation and activities of the Moravski Chamber Choir (Kravchuk, 2022); personal communication with the members of the chamber choir, in particular, Volodymyr Ursu and French choristers Jean-Paul Christophe and Martin. The study's important source of information is the materials published by the Ukrainian and European mass media, which outline the main achievements of the choir in realising its cultural mission on the international stage.

**The aim of the article** is to analyse the main aspects of the international activities of the Moravski Chamber Choir as an element of cultural diplomacy during the 2022 Russian-Ukrainian war and to create a positive image of modern independent Ukraine.

## Results

More than a year has passed since Russia's full-scale invasion of Ukraine in February 2022, which provides sufficient grounds to draw certain conclusions and analyse the processes taking place in Ukraine and the world. During the year of the military conflict, the topic of events in Ukraine gained primary importance in the world information space. The brutality shown by the Russian army on the territory of our state does not leave the world community indifferent, which is the main reason for the increased attention both to the tragic events experienced by our country, and to the Ukrainian nation itself, its culture, and traditions.

The world cultural and artistic community, as a sign of support and solidarity with the Ukrainian people, is interested in and promotes Ukrainian culture. Projects involving domestic artists with the representation of music by Ukrainian composers are being implemented; there are collaborations with world-famous figures and brands. In turn, Ukrainian artists are actively working to promote national culture, implementing various cultural and artistic projects abroad. In the field of choral art, various municipal and national choral groups conduct active international activities. In particular, the Kyiv

Municipal Chamber Choir (director — M. Hobdych), the National Honoured Academic Chapel of Ukraine Dumka (director — Ye. Savchuk), the H. Verovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir (director — Z. Korinets), the H. Maiboroda National Honoured Bandurist Chapel of Ukraine (director — Yu. Kurach), the Honoured Academic Transcarpathian Folk Choir (director — N. Petii-Potapchuk) and others. The work of the Moravski Chamber Choir, which never ceased its creative mission, although it was forced to "pause" the rehearsal process from February to June 2022, is no exception in conducting intercultural and international activities.

In early March 2022, the Moravski Choir began preparations for the *Sing with us, Europe!* project in collaboration with the German association Art Crossing Borders (Kravchuk, 2022). The project involved more than 33 groups from 25 countries around the world to perform the Ukrainian National Anthem together, as a symbol of support and solidarity with the Ukrainian people. The result of the creative project was a video clip featuring all the participants, which was presented on the YouTube platform for the Independence Day of Ukraine, 25 August 2022 (Art Crossing Borders e.V., 2022).

The choir's next international project was a tour to France in November 2022. According to the choir's director Volodymyr Ursu (personal communication, 25 February 2023), since the start of the full-scale invasion, the choir has been receiving letters of support from colleagues from different countries around the world. One of such letters was from French choristers, who invited the choir to come to France for a temporary stay.

However, realising the exceptional importance of their own activities in protecting and preserving the national cultural space during the full-scale Russian invasion, the offer was declined.

The work of the chamber choir in the period from 24 February to June 2022 was carried out exclusively in remote mode. However, since the second half of May, choristers began to return to Kyiv, which led to the resumption of the ensemble's work. Since the choir leader Olena Radko left for temporary residence in Poland (Krakow, created the Ukrainian children's choir at the Krakow Philharmonic), choirmasters Oleksandr Kravchuk and Yuliia Kuslyva began to work on the renewal of the choir's activities. The result of their work was two charity concerts (Kravchuk, 2022) *Our Heart is Ukraine*, and *Free. United. Invincible*, which took place with the informational support of the Council of Young Scientists at the Ministry of Education and Science of Ukraine and aimed to provide psychological support to domestic scientists. In addition to the artistic and psychological

components, the projects aimed to raise funds for the needs of scientists in cooperation with the Charity Fund Human. As a result of the choir's fundraising efforts, the Charity Fund Human purchased one (out of eleven!) portable personal computer and gave it to one of the Ukrainian scientists for permanent use to continue professional scientific activities.



**Fig. 1.** Poster of the choir's concert performances in France 2022. Source: from the personal archive of the authors of the article

Since September 2022, active preparations were underway for a concert tour of French cities at the invitation of the choral association À Cœur Joie Bourgogne Franche-Comté et Rhône<sup>1</sup>. In November, cultural events of the Moravski Chamber Choir took place in the cities of (Fig. 1) Maçon (at the Église Notre-Dame de la Paix), Dijon (at the Église de la Visitation), Gray (at the Basilique Notre-Dame de Gray), Tonnerre (at the Salle Marland), Lyon (at the Temple du Change).

The concert programme of the Moravski Chamber Choir's tour presented the brightest performances,

revealing the possibilities of the choir and its artists as much as possible. The main idea was to present a wide range of national choral art, from patriotic, folk, and humorous works to works that are world-famous, like "Shchedryk" arranged by M. Leontovych.

The core of the programme was the arrangements of folk songs by M. Krechko, V. Volontyr, V. Hrytsyshyn, I. Bidak, P. Zelinskyi, O. Chmut, and traditionally — the arrangements by the choir leader Olena Radko. As noted by O. Kravchuk (2022), "the choir's uniqueness in terms of repertoire, of course, is the performance of author's works and compositions in the Olena Radko's arrangement", including arrangements of folk songs, rearrangements of works by Ukrainian and foreign composers, and spiritual music: "There Is a Pear Tree in the Garden", "Oh, the Girl Was Walking along the Shore", "Wreath", "Carol" (music by A. Komlikova, edited for the Moravski Choir by O. Radko).

Among the works of Ukrainian composers included in the programme, it is worth noting the Ukrainian song that has become a symbol of the invincibility of the Ukrainian people since the beginning of Russia's full-scale invasion of Ukraine "Oh, The Red Guelder Rose in the Meadow" in traditional musical performance and with its own interpretive changes. The changes are due to the use of a solo voice (folk viola in singing), a percussion instrument — a woodblock and the highlighting of a male choral part at the beginning of the piece.

The highlight of the tour programme was Ye. Stankovych's choral miniature "The Cherry Orchard" based on the poetry of the famous Ukrainian poet Taras Shevchenko. The choir conductor O. Radko, in addition to the filigree choral pianissimo and the created "transparent" choral texture, introduced an artistic whistle into the work, representing the nightingale from Shevchenko's poetry. It was the concert work where the youngest chorister of the ensemble L. Holota (15 years old) performed the artistic whistle, causing great admiration among the European audience.

An important part of the choir's programme is the performance of works by the Ukrainian composer H. Havrylets, whose life unfortunately ended at the beginning of the full-scale invasion in February 2022. The choir performed the ancient chant "Merciful Mother" and the Ukrainian carol "Hey, the Prince's Crown Asked" arranged by the musician.

In addition to choral works, the programme of the artistic event also included solo performanc-

<sup>1</sup> À Cœur Joie is a non-profit association dedicated to the development of amateur and professional choral singing in France. Since 1948, À Cœur Joie has brought together singers, choirmasters, composers, and all choral singing enthusiasts (*Qui sommes-nous?*, n.d.).

es, in particular, V. Kosenko's arrangement of the Ukrainian folk song "I Loved a Widow" performed by O. Kravchuk (concertmaster D. Mendelenko). The solo performance of the ensemble's chorister Yu. Bazeliuk deserves special attention, she, in the typical Ukrainian folk manner, performed the spring song "Mother Asked Her Daughter". A. Konkevych (woodblock, pipe, shaker, tambourine) and K. Mukha (guitar) provided instrumental accompaniment for some choral pieces.

Between the concert performances, the presenter voiced in French the story of the war of the Moravski Chamber Choir's artists. Also, each concert location displayed an exhibition of photographs of Ukrainian cities damaged during the war.

In addition, the national anthems of Ukraine and France were performed in all concert performances together with all the choirs. Also, in the city of Macon, the work "Verkhovyno" was performed by the Moravski Chamber Choir together with local choral ensembles under the direction of *Henriette Adler*.



**Fig. 2.** Conductors Yu. Kuslyva, O. Radko, O. Kravchuk after the concert at the Eglise de la Visitation (Dijon).

Source: photo by Stéphane Rak.

The following choristers were part of the team that went on a tour of the cities of France: *soprano*: V. Honhalo, I. Hryhorenko, I. Matrosova, N. Pohuda, S. Oliinyk, M. Smirnova, K. Kokarieva, A. Mykheieva; *alto*: K. Mukha, O. Karnaukhova, Yu. Bazeliuk, D. Titarova, D. Mendelenko, V. Tsepota, Yu. Kuslyva, N. Bidna, N. Taran; *tenor*: O. Kozynets, T. Yatskulynets; *bass*: V. Ursu, O. Kravchuk, Ye. Hvozdi, V. Dotsenko, L. Holota, A. Konkevych, O. Pavlenko, V. Rybarchuk; *conductor* (Fig. 2): O. Radko (Yatskulynets), *choirmasters*: Yu. Kuslyva, O. Kravchuk; *interpreter*: D. Mendelenko (*1 alto*).

After completing a ten-day tour of French cities, a number of French regional media published the reflections of the citizens on what they heard and saw (Durdilly, 2022) "Chills, tears, and compassion. The emotion was palpable at the Church of the Visitation in

Chevigny-Saint-Sauveur on Monday evening. More than six hundred people made a trip to attend a very symbolic solidarity concert of the Kyiv Moravski Choir, the ambassador of Ukrainian choral singing in France".

Among the main goals of the Moravski Chamber Choir in their international activities, the following should be highlighted:

1. Popularising Ukrainian choral culture and representing the creative work of its representatives (composers) on the international music stage;

2. Drawing the attention of the international community to the political situation in the country caused by Russia's full-scale invasion of Ukraine in February 2022;

3. Supporting displaced Ukrainians who are forced to live in France due to military aggression on the territory of Ukraine, through cooperation and financial assistance with the organisation Caritas Ukraine;

4. Establishing and strengthening long-term intercultural and international ties through the implementation of joint projects;

5. Introducing French citizens to real "stories of war" from choir members and with the help of a photo exhibition of recorded evidence of violent events in Ukraine;

6. Seeking financial support from the European community to restore the cultural and artistic activities and the humanitarian mission of the choir.

According to Jean-Paul Christophe, President of the Arpège choral ensemble (J.-P. Christophe, personal communication, 22 January 2022), the French audience was very impressed by the Ukrainian choir's passion and joy for life "... such that it is impossible to even imagine what they are going through. This feeling will accompany us forever: they will remain in our hearts forever". The choir's conductor, Olena Radko, repeatedly emphasized in communication with the French public that singing is a kind of act of resistance against the destruction of Ukrainian culture and nation.

In addition to their concert activities, the chamber choir also conducted educational missions. In particular, the choir met with representatives of the authorities in all the cities where they performed (L'Est Républicain, 2022). Given the great attention paid to the arrival and artistic and creative mission of the choir, the organisation and level of these meetings confirm the high degree of support for the Ukrainian people.

It is worth noting that at official meetings, choristers voiced problems regarding the situation in Ukraine and the importance of supporting the Ukrainian people, discussed the uniqueness of Ukrainian culture and, of course, expressed gratitude to the people of France for their assistance and comprehensive support. According to Martin (personal communication, 22 January 2022), an artist from the Dijon choir Suliko, choristers of the Moravski Chamber Choir impress with their

friendliness, kindness, and strength of character, which causes general admiration among the French. She also emphasised the high quality of the concerts, stating that "their music charmed the audience".

## Conclusions

Summing up the above material, it should be noted the need to preserve and record such cultural and creative activities of Ukrainian art groups. The research will be an auxiliary tool in future scientific investigations to expand and define the role of cultural and artistic actions, and their importance in building international cultural diplomacy.

In its international activities, the Moravski Chamber Choir has become an ambassador of Ukrainian choral culture on the world stage. Popularising the narratives of the protection of Ukrainian national culture from destruction by barbarian aggressors, drawing and sharpening the attention of the European community to current events on the territory of Ukraine, calling for the defence of democratic social values of the world community, popularising the traditions of Ukrainian choral art, revealing the national features of the Ukrainian people by means of musical art are the goals of the choir's work on the international music arena. Thus, the article traces the versatility of the choir's work in today's realities, where the crucial directions are not only the cultural and artistic activities but also the implementation of the important function of a full-fledged participant in intercultural diplomacy.

*The scientific novelty of the study* lies in the relevance of the analysis, systematisation, and preservation of the information component of modern artistic practices during the period of hostilities in Ukraine, and the activities of domestic choral groups on the international stage to create a positive image of the state.

*The prospects for further research* on this topic are determined by the development of activities and international cooperation of the Moravski Chamber Choir,

the representation of new cultural and artistic projects, and the expansion of comprehensive support and interaction of the world community with domestic creative ensembles.

## References

- Art Crossing Borders e.V. (2022, August 25). *Happy 31st Independence Day, Ukraine! Sing With Us, Europe!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eD0BZ0X2jQs> [in English].
- Durdilly, N. (2022, November 22). *Le chœur Moravski chante l'Ukraine avec émotion: "Un acte de résistance"* [The Moravski choir sings of Ukraine with emotion: "An act of resistance"]. Le bien public. <https://www.bienpublic.com/culture-loisirs/2022/11/22/le-choeur-moravski-chante-l-ukraine-avec-emotion-un-acte-de-resistance> [in French].
- Kravchuk, O. (2022). Kamernyi khor "Moravski": Istorii, zdobutky, sohodennia (do 5-richchia zasnuvannia) [Chamber choir "Moravski": History, achievements, present day (to the 5th anniversary of the foundation)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(2), 218–226. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269684> [in Ukrainian].
- L'Est Républicain. (2022, November 21). *Gray accueille le chœur Moravski de Kiev à la basilique Notre-Dame* [Gray welcomes the Moravski choir of Kyiv to the Notre-Dame basilica]. <https://www.estrepublicain.fr/culture-loisirs/2022/11/21/gray-accueille-le-choeur-moravski-de-kiev-a-la-basilique-notre-dame> [in French].
- Qui sommes-nous?* [Who are we?]. (n.d.). A Cœur Joie. <https://www.choralies.org/qui-sommes-nous> [in French].
- The Ukrainians. (2020, November 12). *Kulturna diplomatiia v chasy nevyznachenosti: Yak vidbuvsia Mizhnarodnyi forum kulturnoi diplomatii* [Cultural diplomacy in times of uncertainty: How the International Forum of Cultural Diplomacy took place]. <https://theukrainians.org/kulturna-diplomatiia/> [in Ukrainian].

## Міжнародна діяльність камерного хору «Moravski» в період російсько-української війни 2022 року

Олександр Кравчук<sup>1\*</sup>, Олена Яцкулинець<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>2</sup>Центр художньої та технічної творчості «Печерськ», Київ, Україна

*Метою статті є аналіз основних аспектів міжнародної діяльності камерного хору «Moravski» як елемента культурної дипломатії в період російсько-української війни 2022 року. Результати дослідження. У статті проаналізовано міжнародну діяльність камерного хору «Moravski» в період*

військових дій на території України. Виокремлено основні цілі роботи колективу, окреслено репертуарну політику хору в гастрольному турне містами Франції в листопаді 2022 р. Зазначено, що після завершення десятиденного туру камерного хору «Moravski» містами Франції в низці французьких регіональних ЗМІ з'явилися схвальні відгуки містян на виступи колективу. *Наукова новизна* дослідження полягає в первинному аналізі й розгляді міжнародної діяльності камерного хору «Moravski», в дослідженні його впливу на формування позитивного культурного іміджу сучасної України на світовій арені. *Висновки.* Діяльність хорового колективу в період російської агресії стала повноцінним інструментом популяризації й захисту вітчизняної культури в національному й міжнародному значенні. У своїй інтернаціональній діяльності камерний хор «Moravski» без перебільшення став амбасадором української хорової культури України на світових майданчиках. Популяризація наративів щодо захисту української національної культури від знищення варварами-агресорами, заострення уваги європейської спільноти на сучасних подіях в Україні, заклик відстоювати демократичні цінності світового суспільства, популяризація традицій українського хорового мистецтва, розкриття національних рис українського народу є метою роботи хорового колективу на міжнародній музичній арені. Поліваріативність роботи хорового колективу в сучасних реаліях свідчить про те, що хор провадить не лише культурно-мистецьку діяльність, а й виконує функції повноцінного учасника міжнародної культурної дипломатії.

*Ключові слова:* камерний хор «Moravski»; О. Радько; культурна дипломатія; амбасадор культури; міжнародна співпраця; мистецтво у час війни

#### Інформація про авторів

**Олександр Кравчук\***, аспірант, асистент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-7763-4157, e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

**Олена Яцкулинець**, головний диригент камерного хору «Moravski», Центр художньої та технічної творчості «Печерськ», Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0009-1805-2400, e-mail: radko0607@gmail.com

\* Автор для кореспонденції

#### Information about the authors

**Oleksandr Kravchuk**, PhD Student, Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-7763-4157, e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

**Olena Yatskulynets**, Chief Conductor of the Moravski Chamber Choir, Centre for Artistic and Technical Creativity "Pechersk", Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0009-1805-2400, e-mail: radko0607@gmail.com



## Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів

Тетяна Молчанова

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Львів, Україна

*Мета статті:* розкрити особливості компетентності піаніста-концертмейстера, що формується через засвоєння професійної інформації та збагачення фахових знань, умінь і навиків, через нерозривний зв'язок із культурними надбаннями свого народу, прагнення до самоосвіти та саморозвитку, розширення кордонів своєї творчості. *Результати дослідження.* Запропоновано алгоритм підготовки майбутніх концертмейстерів у навчальних музичних закладах передвищого та вищого рівня освіти через розширення кордонів професійної орієнтації музиканта цього напрямку, його етнокультурної компетентності, яка передбачає нерозривний зв'язок із духовними цінностями власного народу, усвідомлення себе справжнім носієм української культури; прагнення до самоосвіти та саморозвитку. *Наукова новизна* дослідження полягає в комплексному осмисленні формування компетентності піаніста-концертмейстера, яка генерується через засвоєння професійної інформації та збагачення фахових знань, умінь і навиків, їхньої систематизації й класифікації за різновидами та завданнями. Крім того, формування компетентності відбувається через нерозривний зв'язок із культурними надбаннями свого народу, прагнення до самоосвіти та саморозвитку, розширення кордонів своєї творчості. У ситуації сучасних викликів саме такий підхід стає основою подальшої успішної діяльності музиканта цього напрямку. *Висновки.* Запропоновані міркування та пропозиції, а також досвід практичного впровадження в роботу кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка дозволяють констатувати актуальність формування компетентності концертмейстера як атрибута професіоналізму, ціннісного ставлення до фаху, особистісного зростання як фахівця на основі чіткого визначення актуальних спеціальних компетенцій, що, відповідно, дозволять визначити необхідні форми організації навчального процесу музикантів цього профілю, а також найважливіші напрями оптимізації освітнього процесу.

*Ключові слова:* піаніст-концертмейстер; особистісне зростання; професійна компетентність; ціннісне ставлення до фаху

### Для цитування

Молчанова, Т. (2023). Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 71–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451>

### Вступ

Сьогоднішній етап спеціального професійного навчання характеризується інноваційними процесами в галузі освіти та науки, реформуванням системи вищої освіти у відповідності до нових стратегій, визначених вступом України до європейського освітнього простору, вихованням конкурентоспроможного фахівця у його межах, посиленням зв'язку між культурою та освітою,

ствердженням ідеї самоцінності особистості, національної орієнтованості. Все це дозволяє сприймати освіту як важливу частину загальної тенденції європеїзації українського суспільства. У цьому контексті пропонується перегляд напрямів підготовки піаністів-концертмейстерів в навчальних музичних закладах передвищого та вищого рівня освіти, розширення кордонів професійної орієнтації музиканта цього напрямку. Проблема формування в майбутніх піаністів-концертмейстерів

(у подальшому — концертмейстерів) ціннісних професійних орієнтацій не втрачає своєї актуальності. Виховання конкурентоспроможного фахівця (концертмейстера) передбачає наявність у нього широкого світогляду, ґрунтовних теоретичних знань, культуровідповідності як нерозривного зв'язку виховання з культурними надбаннями людства і насамперед свого народу, психологічної підготовки та педагогічних навичок. Мова йде про загальну та особистісну культуру, ціннісне ставлення до професії, особистісне фахове зростання через потребу в саморозвитку, коли завдяки засвоєнню професійної інформації набуваються знання, реально структурується свідоме ставлення до роботи, а також до своїх колег.

Тож вирішення заявленої проблеми потребує чіткого окреслення сутності та умов становлення професійної культури, аналізу теоретичних основ підвищення фахової компетентності концертмейстера, оскільки вдале поєднання професійно важливих та індивідуальноособистісних якостей є гарантією його майбутньої професійної співпраці з різними музикантами.

У цьому разі варто чітко з'ясувати визначення виконавського напрямку, яке пройшло етапи історичної еволюції та інституціоналізації фаху. Спершу цей музикант називався клавіристом (той, що грає на клавирі та акомпанує за генерал-басом), згодом піаністом, компоністом, акомпаніатором; натепер — концертмейстером, що було покликано розширенням і збагаченням виконавського репертуару, а найголовніше — необхідністю володіти педагогічними навичками. Саме в такий спосіб формулювання «концертмейстер» («майстер концерту») прийшло на зміну визначенню «аккомпаніатор».

*Аналіз попередніх досліджень.* Питання формування фахової компетентності музиканта цього виконавського напрямку завжди було на часі, його досліджували багато відомих музикантів ще за часів доби бароко. Зокрема, про це твердив німецький композитор, музичний критик, теоретик музики, лексикограф, співак, капельмейстер І. Маттезон (Mattheson, 1739/1999) у своїй книзі «Der vollkommene Cappelmeister» («Досконалий капельмейстер»), у якій намагався запропонувати методи вдосконалення гри клавіриста, розглянути питання обізнаності цього музиканта зі стилем та інструментами, на яких він виконує твори камерної музики.

Ще один композитор, Ф. Куперен, став першим, хто виклав професійні позиції клавіриста-аккомпаніатора. Ось лише деякі з його постулатів: «Бас-continuo, який має мелодичний розвиток <...>, повинен виконуватися з точністю <...>»;

«існує певна традиція, якою не можна нехтувати <...>»; «всі прикраси мають виконуватися точно <...>»; «у жодному разі не можна порушувати рух у п'єсах зі встановленим темпом і перетримувати ноти, коли їх тривалість вичерпана», «розмір визначає кількість та точну тривалість тактів <...>»; (цит. за Молчанова, 2015, с. 31). Оригінальним висновком автора стала містка характеристика фаху акомпаніатора: «Визнаю, що немає нічого більш захопливого для самого себе та ніщо нас так не зближує з іншими, як уміння бути добрим акомпаніатором <...>» (цит. за Молчанова, 2015, с. 31). А надалі із сумом додав: «Але ж яка несправедливість! Зазвичай акомпаніатора розглядають як звичайний фундамент будинку, який хоч і слугує йому підтримкою, проте не вартує згадки <...>» (цит. за Молчанова, 2015, с. 31). Акцентуючи важливу роль спільної взаємодії із солістом, чого можна досягти лише на рівні людського взаємного контакту, Ф. Куперен із сумом констатував, що для пересічного слухача діяльність цього музиканта здається малозначущою. Водночас переконливо стверджував, що акомпануванням може займатися лише людина, яка віддана цьому фахові.

Другий син Й.С. Баха – Карл Філіпп Еммануїл (відомий також як Берлінський або Гамбурзький Бах) — підніс питання відповідного художнього рівня виконання акомпаніатором: «Чим менше виконавців, тим делікатнішим має бути акомпанемент. Тому <...> сольна арія краще за все надає можливість твердити про майстерність акомпаніатора. Найбільшу увагу варто звернути на те, щоб спільними зусиллями виявити наміри виконавця провідної партії (соліста — Т. М.). Важко сказати, чия роль при цьому є найважливішою — акомпаніатора чи соліста. Останній витратив, можливо, немало часу, щоб добре виконати твір <...>, але він не може з упевненістю розраховувати на слухачський успіх, оскільки лише добрий супровід може наповнити життям його виконання <...>. Та все ж солісти <...> зазвичай всі Bravo слухачів сприймають на свій рахунок, не залишаючи нічого своєму акомпаніаторові» (цит. за Алексеев, 1974, с. 53–54).

На часі була й книга німецького органіста, композитора й теоретика Даниеля Готлоба Тюрка (нім. Daniel Gottlob Türk) «Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen» («Коротке наставлення в грі за генерал-басом», 1791), де розтлумачувалися правила грамотної цифровки та виконання за генерал-басом і яка слугувала підручником до середини XIX ст. (за нею навчався Л. ван Бетховен). Її автор застерігав: «Треба зауважити, що виконавець генерал-басу загалом не повинен підійматися вище <...> за основний голос, оскільки розташо-



ваний вище супровід помітно затемнює мелодію, що лежить у його основі. Через що занадто низько більш надійно, якщо і не завжди краще, ніж занадто високо» (цит. за Молчанова, 2015, с. 32–33).

У 1756 році батько В. А. Моцарта — Леопольд Моцарт — видав книгу «*Versuch einer gründlichen Violin-schule*» («Досвід обґрунтованої скрипкової школи»), де виклав своє бачення професійного рівня акомпаніатора: «Багато з тих, хто не має жодного поняття про смак, під час акомпанементу концертує голому зовсім не хочуть дотримуватися рівномірності такту, а, навпаки, намагаються весь час іти за основним голосом. Це акомпаніатори для дилетантів (*für Stümpler*), а не майстрів. <...> лише коли акомпануєш справжньому віртуозу, який гідний цієї слави, не можна дозволити схилити себе ані до сповільнення, ані прискорення тим, що забаришся або візьмеш раніше ноту <...>, належить весь час продовжувати грати у рівномірному русі, інакше той будинок, який хоче звести концертант, буде зруйновано акомпанементом» (цит. за Молчанова, 2015, с. 125).

Сучасна доба надала нам важливі постулати відомих концертмейстерів-практиків. Про професійний рівень музиканта цього напрямку висловився відомий британський концертмейстер Джеральд Мур (*Dzerald Moore*). Ось лише кілька його думок: «Як важливо акомпаніатору щодня займатися, зберігаючи найсуворішу дисципліну, постійно прискіпливо слухаючи себе <...>»; «Акомпаніатор завжди зосереджений на творі, який виконує. Така природа його мистецтва <...>»; «Кожний добрий акомпаніатор рятує життя співаку частіше, ніж це можна собі уявити <...>»; «Не будучи вчителем <...>, досвідчений концертмейстер все ж є проникливим критиком <...>» (*Moore*, 1953, р. 82, р. 88, р. 95).

Ізраїльський концертмейстер Є. Шендерович стверджував:

Поганий піаніст ніколи не зможе стати добрим акомпаніатором, відповідно і не будь-який добрий піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, доки не засвоїть законів ансамблевих співвідношень, доки не розвине в собі чутливість до партнерів, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста та партією акомпанементу. (цит. за Молчанова, 2015, с. 11)

Слід зазначити, що відомий український концертмейстер, народний артист України С. Саварі надав чимало цінних практичних порад щодо фахової компетентності концертмейстера в текстах лекцій під назвою «Акомпанемент как профессия и искусство» (1993); у навчальному посібнику

«Азбука акомпанементу» (2005), в методичному пораднику «Речитатив: проблемы акомпанементу» (2006).

Увагу до цих питань приділяють і сучасні іноземні музиканти-практики — J. Marchwiński (2007, 2010, 2014), E. Skardowska (2006, 2011a, 2011b), E. Roussou (2013), I. Newton (1966).

Завершуючи цей фаховий цитатний ряд, варто наголосити, що відомі музиканти повсякчас наполягали та продовжують наполягати на формуванні компетентності піаніста-концертмейстера як атрибуту професіоналізму.

Водночас ця проблема, яка залишається актуальною донині, а в умовах сучасної глобалізації освітнього простору з потребою виховання конкурентоспроможного фахівця набуває ще більшої ваги, потребує безперечно визначеного алгоритму його підготовки. Важливість аналізу цієї проблеми диктується також її значимістю для музичного середовища, яке потребує глибшого розуміння тенденцій, що характеризують динаміку розвитку спільного виконавського процесу та важливу роль концертмейстера в ньому. Подібна постановка проблеми видається достатньо перспективною, адже в усіх царинах концертного виконавства мистецтво концертмейстера утримує преференційну першість.

**Мета статті** — обґрунтувати необхідність формування професійної компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів, визначити чіткий алгоритм підготовки майбутніх концертмейстерів у навчальних музичних закладах передвищого та вищого рівня освіти через розширення меж професійної орієнтації музиканта цього напрямку, збагачення професійних знань, умінь і навиків, стимулювання процесів самоосвіти, самопізнання та самооцінки, культуровідповідності як усвідомлення людиною типу культури, до якої належить, прагнення до успіху, творчого підходу до вирішення завдань спільного виконавського процесу.

## Результати дослідження

Найбільш поширеною й давньою є професія піаніста-концертмейстера, який задіяний у всіх сферах музичного виконавства: у роботі з хором і симфонічним оркестром, у функціонуванні виконавських кафедр музичних закладів тріади: ДМШ–музичний коледж/училище–вищий навчальний музичний заклад, у щоденній концертній праці з різними інструменталістами, у хореографічних школах і коледжах, на різноманітних музичних конкурсах. Його попередня робота забезпечує успіх кожного спектаклю в театрі опери та балету. Важливим є і те, що сьогодні

ні активізується затребуваність наших музикантів за кордоном. Отже, аспекти процесів культурної інтеграції стають чинником, що формує зміст освітніх реформ в Україні.

Отож питання професійної компетентності майбутнього концертмейстера стоїть на порядку денному. Адже обізнаність завжди спирається на знання, досвід, цінності, які набуті завдяки навчанню. І компетентність тут розглядатиметься як можливість встановлення зв'язку між знаннями й будь-якою проблемою у подальшій роботі.

Натепер фах концертмейстера є одним із найважливіших моделей спільного творчого процесу. Тож немає сумніву, що цей музикант має бути висококваліфікованим, що передбачає володіння професійними знаннями, вміннями й навиками роботи з різними виконавцями; добру технічну базу, теоретичну поінформованість у своїй професії, а також культуровідповідність як тісний зв'язок з національною культурою свого народу.

В умовах нової освітньої парадигми змінюється формат підготовки майбутніх концертмейстерів — театри опери та балету, як і кафедри/відділи сольного й камерного співу, потребують концертмейстерів, котрі б не лише вміли грати клавiри, а й володіли б мовами, якими виконуються твори кантатно-ораторіального жанру світового оперного й камерно-вокального репертуару: італійська, німецька, французька (на рівні опанування фонетики, морфології та синтаксису кожної мови з метою правильного читання та вимови). Також розуміння основних критеріїв вокального співу (точність інтонації, дикційна виразність, дихання, фразування, значення цезур і артикуляції). Часом це стосується й суто технологічних проблем вокалу (знання основних закономірностей співацького апарату, техніки постановки голосу, звуковідтворення в процесі співу). Кафедри струнно-смичкових, народних, духових інструментів потребують ґрунтовних знань концертмейстера щодо специфіки кожного інструмента, їхніх тембро-акустичних і артикуляційних можливостей. Робота в балетній трупі театру й хореографічних школах/коледжах передбачає вміння грамотно обрати музичний супровід танцювальних елементів, розуміння хореографічних моделей, формат щоденних уроків класичного танцю та окремих номерів, усвідомлення метроритмічної, темпової, агогічної, артикуляційної та динамічної взаємодії музики й танцю; а також володіння навиками імпровізації.

Отож предметом найуважливішого вивчення стають зміст, принципи й методи навчання музикантів цього виконавського напрямку, підвищення рівня викладання; визначення його чіткого алгоритму, що дозволить самостійно співпрацювати з різними солістами, розв'язувати завдання спільного й перекон-

ливого втілення художнього образу твору. У цьому контексті процес навчання студентів з фаху «концертмейстерський клас» повинен спрямовуватися не лише на розширення кордонів репертуарної орієнтації, розкриття творчого потенціалу музиканта цього профілю, а й на набуття відповідних теоретичних знань і навиків та вміння пропагувати й відстоювати цінності національної музичної культури. Адже саме такий напрям підготовки студентів до майбутньої професії «концертмейстер» має постати пріоритетним для його особистісно-професійного вдосконалення.

Важливим етапом, скерованим на вирішення означеної проблеми, стає розширення вектора самого підходу до формування професійної компетентності, що охоплює такі напрями:

– широту світогляду з активною життєвою позицією, елементами культурного розвитку, навчання, поведінки, спілкування;

– трансформацію особистості через засвоєння знань, умінь і навиків у кожному напрямі його професійної діяльності;

– самоосвіту й саморозвиток як найактуальніші доміанти, в основі яких лежить потреба музиканта в удосконаленні, обумовлена його конкурентним функціонуванням у середовищі свого виконавського цеху;

– культуровідповідність, яка передбачає нерозривний зв'язок виховання з культурними надбаннями людства й свого народу, зокрема із знаннями щодо загальнолюдських багатств у царині духовної та матеріальної культури, розуміння закономірностей розвитку мистецтва як процесу створення, збереження й трансляції загальнолюдських цінностей (через концертні виступи, збагачення репертуару новими творами українських композиторів). Логічним буде виокремлення в структурі професійної компетентності такого складника, як етнокультурна компетентність (знання духовних цінностей власного народу), усвідомлення себе справжнім носієм української культури, володіння багатством її виразних засобів; усвідомлення феномену української культури у світі.

Окреслена парадигма має стати осердям освітнього процесу загалом та системи професійної підготовки майбутніх концертмейстерів зокрема. Тому з позиції намічених вище напрямів розглянемо основні чинники та умови реалізації визначеного зразка виховання конкурентоспроможного фахівця.

1. Всесвіт потребує музиканта із сучасним поглядом на світовий простір та його місце в ньому, спрямованого на розуміння культури як модусу духовно-практичної життєдіяльності особистості. Це й духовні цінності, й стиль мислення та спілкування, й активна життєва позиція, яка формується зав-

дяки цілеспрямованому впливу на особистість соціальних інституцій. Цьому сприятиме відвідування культурно-мистецьких заходів, читання різноманітної літератури з питань етики та естетики, культури поведінки, що має стати нормою життєдіяльності кожного майбутнього фахівця своєї галузі. Молодий музикант долучається до культури суспільства, перетворюючи її на власні переконання, лише йому притаманні якості, котрі реалізуватимуться в його фаховій діяльності.

2. Невід'ємним складником професійної культури постає професійна компетентність, тобто опанування системи знань і навиків роботи в різних напрямках діяльності, які дозволять успішно вирішувати будь-які фахові завдання, що відповідають поточним і передбачуваним на найближче майбутнє функціональним обов'язкам кожного концертмейстера. Зокрема, знання щодо:

- історичної еволюції мистецтва спільної гри від його витоків, через відповідні періоди становлення та розвитку, появу перших теоретичних трактатів і формування методології його викладання — до сучасних різновидів спільного виконавства;

- чіткого розуміння дефініцій спільного виконавського процесу, які накерують ясно окреслювати та дотримуватись їх рольових функцій, орієнтуватися в ознаках їх подібності та відмінності: «акомпаніатор», «акомпанування», «акомпанемент», «артист камерного ансамблю», «концертмейстер», «концертмейстер-ілюстратор», «коррепетитор», «піаніст-ілюстратор музики», «супровід», «тапер»;

- необхідної моделі спільного опрацювання твору: поетапність, грамотна редакція нотного тексту і його технічне оволодіння, виконавське втілення кінцевого результату; принципи взаємовпливу двох виконавців, що потребують спільних погоджувальних рішень: фразування, артикуляція, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм та роль концертмейстера у цьому процесі;

- музичної термінології,
- транспонування інструментів і ключів;
- також навиків:

- читання з листа (*a prima vista*) і транспонування — як важливі чинники фахової кар'єри концертмейстера; методи формування навиків читання з листа; особливості транспонування на різні інтервали;

- роботи концертмейстера з вокалістами, ознайомлення з класифікацією співацьких голосів, регістром, теситурою, діапазоном, різновидами вокальних форм;

- діяльності піаніста-концертмейстера в оперній трупі театру, що передбачає розуміння стилю та виконавських традицій, орієнтацію в елементах вокальної та диригентської техніки, у питаннях співацької дикції, орфоєпії; обізнаність з оркестровою

партитурою, характерними особливостями різних оркестрових груп і окремих інструментів; володіння методами спрощення фактури в опрацьованні клавіву;

- виконання оперного і балетного клавіву як акту творчого переосмислення та відповідного прочитання композиторського задуму; ознайомлення з партитурою твору та потреба створювати реальне звучання в нових інструментальних умовах (на фортепіано); спрощення фортепіанної фактури клавіву та знаходження зручних виконавських прийомів (тембральних, динамічних, штрихових можливостей фортепіано) для максимального наближення до оркестрового звучання;

- виконання речитативів, їх різновидів та розуміння їхньої ролі в драматургії опери;

- роботи піаніста-концертмейстера в класах хорового диригування, знайомство з різновидами хорових партитур та особливостями їх виконання; читання партитури та виконання її перекладу для одного-двох фортепіано, обізнаність зі специфікою диригентської техніки, розуміння диригентського жесту та афтакту, орієнтація у поняттях «витримання нот і фермат», «точки», «зняття звука», зняття звучання цілого оркестру чи певної партії, жести, що відтворюють штрихи та відтінки, диригентські сітки;

- роботи у класах струнно-смичкових, народних і духових інструментів, орієнтація в їхніх різновидах, характерних особливостях, інструментальних штрихах, специфіці звуковидобування та уніфікації засобами фортепіано;

- роботи у балетній трупі театру й хореографічних школах, музичного оформлення танцювальних елементів, розуміння хореографічних моделей, формату щоденних уроків класичного танцю та окремих номерів, усвідомлення метроритмічної, темпової, агогічної, артикуляційної та динамічної взаємодії музики й танцю; володіння імпровізацією.

3. Важливим завданням постає й розвиток у майбутніх концертмейстерів зацікавленості та потреби в самовдосконаленні, стимулювання процесів самоосвіти, самовиховання та самооцінки. Самоосвітня діяльність концертмейстера постає пріоритетним напрямом його особистісно-професійного вдосконалення, сприяє поповненню обсягу теоретичних знань та їх практичного застосування з метою формування загальної культури, підвищення фахового рівня. Самоосвітня діяльність охоплює такі параметри:

- самоосвіта (поглиблення знань через ознайомлення з наявною літературою з фаху),

- самовиховання (виховання здатності працювати самостійно, мотивація, досягнення мети й підвищення фахової майстерності).

Успішній реалізації самоосвітньої діяльності слугують:

- самовизначення (чітко окреслення своїх майбутніх фахових інтересів),
- саморозвиток (потреба навчатися),
- самоорганізація (вміння планувати, організувати накопичення знань),
- самокритичність (вміння критично оцінювати свій фаховий рівень, теоретичну підготовку),
- самоконтроль (здатність контролювати набуття теоретичних знань).

Формами перевірки самоосвітньої діяльності майбутніх фахівців цієї галузі в навчальній роботі мають стати колоквиум, фахова олімпіада, навчальні семінари на основі відкритих уроків-лекцій досвідчених викладачів у форматі «питання – відповідь»; вміння написати рецензії на концерти-виступи своїх колег, самостійні презентації.

4. З-поміж окреслених вище слід назвати і такий вагомий важель у контексті сучасних викликів та процесів, як культуровідповідність — усвідомлення людиною типу культури, до якої вона належить. Виховання молоді як інтелектуального майбутнього української нації потребує врахування культурологічних підходів, які можуть забезпечити формування національної духовності, зорієнтованої на збереження й примноження культурної спадщини українського народу. Йдеться про активну популяризацію української музичної культури, культурної автентики, народного мистецтва через концерти, благочинні вечори, музичні фестивалі. Сьогоднішньому поколінню належить зберігати й популяризувати це багатство не лише у своїй, а й в інших країнах. Відповідно, це передбачає організацію освітнього процесу навчання майбутніх концертмейстерів з ґрунтовним вивченням специфіки української музичної творчості, засвоєнням закорінених у ній традицій, виконанням творів українських композиторів, обробок народних пісень. Саме такий підхід дозволить спілкуватися в сучасному світовому просторі, оперуючи культурними компонентами свого народу, здійснюючи міжкультурну професійну комунікацію.

*Практичне застосування запропонованого алгоритму*

Викладені вище пропозиції базуються на їх практичному використанні в навчальному процесі кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, де в 2019 році було запроваджено навчання за новим напрямом — vocal coach для освітнього рівня «магістр».

Для отримання навиків роботи в балетній трупі театру й хореографічних школах уведено проходження практики (за вибором), якої до того часу не існувало в робочих програмах навчання в класі

концертмейстерства. Базою для проведення обрано Львівську хореографічну школу та хореографічні класи Львівського фахового коледжу культури і мистецтв.

З 2017 року запроваджено щосеместровий колоквиум для студентів і магістрантів, який допомагає їм засвоїти всі необхідні знання, вміння й навички майбутнього фаху. У 2019 році проведено олімпіаду з питань концертмейстерства, котра дала позитивні результати щодо наповнення процесу навчання теоретичними компонентами.

З 2021 року з репертуару студентів і магістрантів вилучена російська музика та активно впроваджуються твори українських композиторів, зорієнтовані на збереження й примноження культурної спадщини українського народу, на активну популяризацію української музичної культури; проводяться концерти, різноманітні благочинні творчі акції.

## Висновки

Запропоновані міркування та пропозиції, водночас досвід практичного впровадження в роботу кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка дозволяють констатувати актуальність формування компетентності концертмейстера як атрибуту професіоналізму, ціннісного ставлення до фаху, особистісного зростання як фахівця на основі чіткого визначення актуальних спеціальних компетенцій, що, відповідно, дозволять визначити необхідні форми організації навчального процесу музикантів цього профілю, а також найважливіші установи оптимізації освітнього процесу. В умовах сучасних викликів майбутньому концертмейстерові слід докласти всіх своїх зусиль на формування професійної компетентності, оволодівати знаннями, вмінням розв'язувати будь-які складні завдання у спільному виконавському процесі з солістом, вивчати та популяризувати культурну спадщину українського народу. Лише інтеграційна сукупність окреслених вище факторів гарантуватиме високу ефективність підготовки конкурентоспроможного фахівця.

*Наукова новизна дослідження* полягає в комплексному осмисленні формування компетентності піаніста-концертмейстера, яка генерується через засвоєння професійної інформації та збагачення фахових знань, умінь і навичок, їхньої систематизації й класифікації за різновидами та завданнями.

*Перспективи подальших досліджень* вбачаємо у теоретико-методологічному обґрунтуванні практичних кроків щодо засвоєння та реалізації фахової інформації та розробці рекомендацій з означеної проблеми, що становить значний дослідницький інтерес.

## Список посилань

- Алексеев, А. (1974). *Из истории фортепианной педагогики: Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века)*. Музична Україна.
- Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: Історія, теорія, практика* [Монографія]. Ліга-прес.
- Савари, С. (1989). Концертмейстер – інтерпретатор камерно-вокальних сочинень. В Л. Неболюбова (Ред.), *Теорія і історія музичального виконання* (с. 167–177). Издательство Киевской консерватории.
- Савари, С. (2005). *Азбука аккомпанемента* (А. Я. Гросов, ред.). Юго-Восток ЛТД.
- Савари, С. (2006). *Речитатив: проблеми аккомпанемента* (О. А. Шумилина, ред.). Донецкая государственная музыкальная академия имени С. Прокофьева.
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator: The pianist as partner*. Oxford University Press.
- Marchwiński, J. (2007). *Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa*. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- Marchwiński, J. (2010). *Partnerstwo w muzyce*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Marchwiński, J. (2014, April 5). Refleksja o środowiskowym postrzeganiu grania zespołowego pianisty. In *Partnerstwo w Muzyce* [Abstracts of the conference]. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. <http://jerzy-marchwinski.blogspot.com/2014/04/refleksja-o-srodowiskowym-postrzeganiu.html>
- Mattheson, J. (1999). *Der vollkommene Capellmeister* (F. Ramm, Ed.). Bärenreiter-Studienausgabe. (Original work published 1739)
- Moore, G. (1953). *Singer and accompanist: The performance of fifty songs*. Macmillan.
- Newton, I. (1966). *At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist*. Published by Crescendo Publishing Company.
- Price, N. D. (2005). *Accompanying skills for pianists: Including SightPlay with Skillful eyes*. Culver Crest Publications.
- Roussou, E. (2013). An exploration of the pianist's multiple roles within the duo chamber ensemble. In *International Symposium on Performance Science* (pp. 511–516). Association Européenne des Conservatoires.
- Skardowska, E. (2006). *O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów* [Abstract of DSc Dissertation, Chopin University of Music].
- Skardowska, E. (2011a). О музиці, її навчанні і виконанні. *Dialog edukacyjny rodnilp «WOM» rybnik, 4(15)*, 12–15.
- Skardowska, E. (2011b). О виконанні ансамблевою музики, піаністах і культурі музичної. *Dialog edukacyjny rodnilp «WOM» rybnik, 4(15)*, 16–19.

## References

- Alekseev, A. (1974). *Iz istorii fortepiannoi pedagogiki: Rukovodstvo po igre na klavishno-strunnykh instrumentakh (ot epokhi Vozrozhdeniya do serediny XIX veka)* [From the history of piano pedagogy: A guide to playing keyboard-string instruments (from the Renaissance to the middle of the 19th century)]. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Katz, M. (2009). *The complete collaborator: The pianist as partner*. Oxford University Press [in English].
- Marchwiński, J. (2007). *Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa* [Team pianist play: Reflections on teaching partnership]. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina [in Polish].
- Marchwiński, J. (2010). *Partnerstwo w muzyce* [Partnership in Music]. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Marchwiński, J. (2014, April 5). Refleksja o środowiskowym postrzeganiu grania zespołowego pianisty [A reflection on the environmental perception of playing a pianist in an ensemble]. In *Partnerstwo w Muzyce* [Partnership in Music] [Abstracts of the conference]. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. <http://jerzy-marchwinski.blogspot.com/2014/04/refleksja-o-srodowiskowym-postrzeganiu.html> [in Polish].
- Mattheson, J. (1999). *Der vollkommene Capellmeister* [The perfect Kapellmeister] (F. Ramm, Ed.). Bärenreiter-Studienausgabe. (Original work published 1739) [in German].
- Molchanova, T. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: Istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: History, theory, practice] [Monograph]. Liha-pres [in Ukrainian].
- Moore, G. (1953). *Singer and accompanist: The performance of fifty songs*. Macmillan [in English].
- Newton, I. (1966). *At the Piano – Ivor Newton: The world of an accompanist*. Published by Crescendo Publishing Company [in English].
- Price, N. D. (2005). *Accompanying skills for pianists: Including SightPlay with Skillful eyes*. Culver Crest Publications [in English].
- Roussou, E. (2013). An exploration of the pianist's multiple roles within the duo chamber ensemble. In *International Symposium on Performance Science* (pp. 511–516). Association Européenne des Conservatoires [in English].
- Savari, S. (1989). *Kontsertmeister – interpretator kamernovokal'nykh sochinenii* [Concertmaster-interpreter of chamber vocal compositions]. In L. Nebolyubova (Ed.), *Teoriya i istoriya muzykal'nogo ispolnitel'stva* [Theory

- and history of musical performance] (pp. 167–177). Izdatel'stvo Kievskoi konservatorii [in Russian].
- Savari, S. (2005). *Azbuka akkompanementa* [The alphabet of accompaniment] (A. Ya. Grosov, Ed.). Yugo-Vostok LTD [in Russian].
- Savari, S. (2006). *Rechitativ: Problemy akkompanementa* [Recitative: Problems of accompaniment] (O. A. Shumilina, Ed.). Donetskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni S. Prokof'eva [in Russian].
- Skardowska, E. (2006). *O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów* [On the role of the pianist in teaching instrumentalists] [Abstract of DSc Dissertation, Chopin University of Music] [in Polish].
- Skardowska, E. (2011a). *O muzyce, jej nauczaniu i wykonawstwie* [About music, its teaching and performance]. *Dialog edukacyjny rodniłp "WOM" rybnik*, 4(15), 12–15 [in Polish].
- Skardowska, E. (2011b). *O wykonawstwie zespołowym muzyki, pianistach i kulturze muzycznej* [On ensemble performance of music, pianists and musical culture]. *Dialog edukacyjny rodniłp "WOM" rybnik*, 4(15), 16–19 [in Polish].

## The Future Pianist-Concertmasters' Competence Formation in the Context of Modern Educational Processes and Challenges

Tetiana Molchanova

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

*The aim of the article* is to reveal the features of a pianist-concertmaster's competence, which is formed through the assimilation of professional information and the enrichment of professional knowledge, abilities, and skills, an inseparable connection with the cultural heritage of his people, the desire for self-education and self-development, expanding the boundaries of his creative work. *Results*. An algorithm for the training of future concertmasters in educational music institutions of the pre-higher and higher levels of education is proposed through the expansion of the boundaries of the professional orientation of a musician of this direction, his ethnocultural competence, which implies an inseparable connection with the spiritual values of his people, self-awareness as a true bearer of Ukrainian culture; the desire for self-education and self-development. *The scientific novelty* of the article consists in a comprehensive understanding of the formation of the competence of a pianist-concertmaster, which is generated through the assimilation of professional information and the enrichment of professional knowledge, abilities, and skills, their systematisation and classification by varieties and tasks. In addition, due to the inseparable connection with the cultural heritage of his people, the desire for self-education and self-development, expanding the boundaries of his creative work. In the context of today's challenges, this approach becomes the basis for further successful activities of a musician of this direction. *Conclusions*. The proposed ideas and suggestions, as well as the practical experience of the concertmaster department of the Lysenko Lviv National Music Academy, allow us to state the relevance of forming the concertmaster's competence as an attribute of professionalism, a valuable attitude towards the profession, and personal growth as a specialist based on a clear definition of relevant competencies. This, in turn, will allow us to determine the necessary forms of organising the educational process for musicians of this profile, as well as the most important directions for optimising the educational process.

*Keywords*: pianist-concertmaster; personal growth; professional competence; valuable attitude to the profession

### Інформація про автора

**Тетяна Молчанова**, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, Україна, ORCID iD: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro

### Information about the author

**Tetiana Molchanova**, DSc in Art Studies, Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-2152-7341, e-mail: prof@molchanova.pro



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями

Іван Сінельніков<sup>1</sup>, Валентина Сінельнікова<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — описати шляхи опанування локальних виконавських стилів співаками міських фольклорних колективів, що є відірваними від природно-акустичного середовища автентичної традиції співу, наслідком чого є погано сформоване внутрішнє відчуття звукоідеалу традиційного локусу; дослідити методи роботи над вокально-виконавською специфікою традиції та темброво-стилістичною достовірністю співу. *Результати дослідження.* У статті розглядаються різноманітні виконавські аспекти опанування традиції міськими співаками, зокрема проблема «штампованого» й штучного, неприродного звучання та засоби її вирішення; засвоєння діалектної мови, притаманної певній локальній виконавській традиції; досягнення необхідної темброво-стилістичної достовірності співу та формування внутрішнього відчуття традиційного звукового ідеалу та ін. *Наукова новизна.* Визначено шляхи й методи міських виконавців-фольклористів щодо збереження й реконструкції народної пісні з метою її донесення до глядача в первозданному вигляді або з наближенням до звукоідеалу локальної традиції. *Висновки.* Досягнення певного рівня індивідуальної майстерності в традиційному співі повинно супроводжуватися виробленням специфічного відчуття ансамблю, що ґрунтується на акустичному відчутті чистоти ансамблевого строю, музичній та психологічній координації співаків, їхньому взаємозв'язку й взаємозалежності, що проявляється на різних рівнях (темброве співвідношення та поєднання голосів у ансамблі; ступінь їхньої варіаційної рухливості; прагнення повно реалізувати інтонаційно-фактурний потенціал наспіву; перевага ритмічної поліфонії над однаковим ритмом; емоційно-психологічна та енергетична підтримка одне одного в ансамблі та ін.) Окрім володіння принципами народного виконавства, міський співак-фольклорист повинен розумітися на специфіці й основних закономірностях народної традиційної культури, сприймати народні традиції як продуктивний досвід, життєздатний і актуальний у сучасних умовах.

*Ключові слова:* традиційний спів; локальна виконавська традиція; діалект; тембр; ансамбль; фольклор; звуковий ідеал

### Для цитування

Сінельніков, І., & Сінельнікова, В. (2023). Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 79–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282455>

### Вступ

Усі закони традиційної музики в природному середовищі засвоюються усними засобами, основними із яких є взаємодія старшого й молодшого поколінь, що перебувають у локусі однієї традиції та колективного досвіду народу в мінливих історичних умовах. Спадкоємність вокальної манери й техніки та її механізми, на нашу думку, є надзвичайно важким і мало вивченим аспек-

том традиційного співу, що вирішується різними фольклористами у їхніх практиках — дослідницьких і сценічних. Отже, говорячи про вокальну техніку в народній музиці, спробуємо проаналізувати досвід співацьких практик різних колективів фольклорно-етнографічного напрямку та порівняти їх із деякими принципами постановки голосу в класичній музиці й народному хорі.

*Аналіз попередніх досліджень.* Розвиток польової (експедиційної) фольклористики та аудіо-

матеріали, накопичені дослідниками-практиками на теренах України протягом останніх десятиріч, дозволяють порівнювати звучання пісенних колективів різних традицій і констатувати принципів вагомість таких характеристик звукового поля традиції, як тембр і артикуляція, — специфічних якостей виконавського плану, що безпосередньо визначають певний звуковий «ідеал» локальної музичної традиції. Під звуковим «ідеалом» розуміємо тут не якійсь «застиглий» акустичний формат звучання, а притаманну музиці усної традиції сукупність звукових образів, притаманних різним ситуаціям і жанрам у їхній множинності та різноманітності. Кожен елемент цього традиційно-музичного локусу вирізняється особливими тембром та інтонацією. «У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, музикант не спроможний досягнути глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень» (Бенч, 2020).

Серед публікацій останніх років щодо наближення до звукового ідеалу певної традиції в дослідницько-мистецькій діяльності фахівців, що досліджують народнопісенне виконавство, фольклористів та фольклорно-етнографічних колективів XXI століття можемо визначити праці: І. Шевченко (2021) щодо розвитку вокально-виконавської майстерності майбутніх музикантів у процесі вивчення навчальної дисципліни «Методика роботи з фольклорними ансамблями»; Р. Синиці (2021) та Ю. Карчової (2016) щодо проблематики сучасного традиційного українського народного пісенного виконавства в етнонаціональному та регіональному вимірах, а також у професійній музичній практиці кінця XX – першої чверті XXI ст. Назвемо також роботи Н. Цюпи та П. Павлюченко (2018) щодо актуальних питань, пов'язаних із вихованням народної манери співу в рамках сучасних освітніх музичних закладів; О. Скопцової (2016) щодо народно-виконавської манери як художньо-стильової ознаки українського народного хорового виконавства; О. Бенч (2020) щодо генези традиції в музичній хоровій культурі та функції співу як в усній, так і в писемній традиції. Основні аспекти постановки голосу співака з народною манерою виконання в умовах сучасного міста, зокрема педагогічні нюанси цього процесу щодо завдань «... не тільки технічного вдосконалення голосового (вокального) апарату, але також чуттєвості, притаманної народним пісням і фольклору, адже він нерозривно пов'язаний із повсякденним життям людини», досліджують Т. Шнуренко (2018) й Р. Лоцман (2012).

Еволюційні та варіативні видозміни у виконанні музичного фольклору в природному середовищі і в сценічному просторі розглядає Р. Слюжинскас (Sliuzinskas, 2019). А. Кацаневакі (Katsanevaki, 2012). Науковець порушує питання про поєднання методів дослідження й методів навчання в галузі традиційного співу, визначаючи його як дослідницько-польове та виконавське мистецтво. Використання нематеріальної культурної спадщини на заняттях з вокалу та музикознавства зі школярами розглядають М. Конс та ін. (Kons et al., 2016). К. Лу (Lu, 2022) описує методики співу народних пісень з точки зору психології.

Окрім названих робіт, питання специфіки автентичної та народно-академічної манери співу розкриває Л. Остапчук та ін. (2021); методика вокальної роботи у фольклорних молодіжних колективах розглядалася Р. Цапун (2014) та в попередніх працях (Сінельников, 2019; Сінельникова & Сінельников, 2019). Однак маємо констатувати, що винесена в назву статті проблема ще потребує ґрунтовного дослідження в українській фольклористиці як у теоретичному аспекті, так і в практичних пошуках.

**Мета статті** — описати шляхи опанування локальних виконавських стилів співаками міських фольклорних колективів, що є відірваними від природно-акустичного середовища автентичної традиції співу, наслідком чого є погано сформоване внутрішнє відчуття звукоідеалу традиційного локусу; дослідити методи роботи над вокально-виконавською специфікою традиції та темброво-стилістичною достовірністю співу.

*Методи дослідження.* В процесі пошуку й аналізу відповідної літератури застосовано музично-теоретичний та джерелознавчий методи. В процесі аналізу виконавських особливостей опанування локальної традиції співу та для обґрунтування висновків використано порівняльно-аналітичний метод та метод узагальнення практичного досвіду провідних фольклорно-етнографічних колективів України.

## Результати дослідження

Л. Остапчук та ін. (2021) стверджують, що —

сьогодні в українському народнопісенному виконавстві склалися дві манери співу: автентична та народно-академічна. Обидві є вторинними й походять від традиційного вокального музикування етнофорів. Спільне першоджерело зумовило спорідненість звучання, використання резонаторів, функціонування голосового апарату, використання вокально-технічних прийомів та художньо-виражальних засобів. Їхня відмінність обумовлена різними шляхами професіоналізації та завдан-



нями, які стоять перед виконавцями. (Остапчук та ін., 2021, с. 33)

Різноманітні звукові моделі автентичного співу пов'язані цілою низкою співацьких характеристик: артикуляцією, діалектом, системою діючих резонаторів, характером вокальної техніки (наприклад, у локальних стилях, де вібрато є вагомою вокальною характеристикою, його будуть використовувати більшість виконавців у більшості ситуацій, — і навпаки). Так, у кожному локальному стилі протягом тисячолітніх виконавських практик сформувався свій звуковий «ідеал» як сукупність звукових образів, що мав безпосередній вплив на формування голосової культури кожного наступного покоління виконавців, що обумовило збереження музично-виконавської регіональної специфіки. На основі сукупності звукових образів фольклорної традиції та індивідуального досвіду кожного співака вокальні навички вдосконалювалися й набували характеру сенсомоторного автоматизму.

Сприйняття фольклорного звука сучасною людиною є ускладненим, адже сьогоднішній міський слухач зазвичай не має адекватної традиції слухового «багажу». Саме тому дуже важливою в процесі звернення до народної музики та в роботі з традиційним народно-музичним матеріалом є психологічно та естетично правильна оцінка фольклорного звука, яка не може спиратися на категорії, що були сформованими в рамках інших художніх систем — класичної академічної музики, народно-хорового мистецтва, сучасної естради і т. ін. Для виконавців-початківців, що опановують автентичний спів, вирішення вокально-технічних завдань має починатися з адаптації до української народної пісні, тобто систематичного й безперервного накопичення слухового досвіду (бажано, звичайно, в умовах природного побутування виконавської традиції), адже саме цей досвід і формує звуковий образ того чи іншого локусу традиції.

Із нестачею слухового досвіду, некоректним сприйняттям фольклорної культури, «... зі зміною простору функціонування фольклору, що призводить почасти до експериментально-хаотичного характеру та низького фахового рівня виконання, відокремлених від традицій вокально-теоретичного підґрунтя народного співу» (Синиця, 2021, с. 129) пов'язані різноманітні спотворення звукової специфіки локальної традиції: від спроб «прищепити» народному співу так зв. «красу» й «правильність» — до форсування голосу з метою інтенсифікації звука (наприклад, в обрядових жанрах). Деформації в будь-який бік призводять до «штампованого» й штучного, неприродного звучання.

Зупинимося на останньому аспекті. Оскільки фольклорний звук має значну щільність, адже фор-

мується здебільшого в грудному регістрі, співаки-початківці (та й не тільки вони) сприймають його як крикливий або форсований. Такий виконавець намагається досягти інтенсивності на шкоду легкості й летючості звучання. Під час такого співу втомлюваність голосу є величезною, робочий діапазон — невеликим, звук — неповоротким та масивним. Водночас у співі народних виконавців можемо бачити іншу картину, а саме: окрім інтенсивності, відкритий грудний звук співаків-майстрів має дзвінкість і рухливість, тобто якість, що засвідчують спів у так зв. високій позиції. Інтенсивність, таким чином, досягається не форсуванням звуку, а майстерним використанням опори дихання, резонаторів та їхньою збалансованістю в кожному регістрі, а також характером артикуляції. І це є свідченням розвиненості почуттєво-рухливого автоматизму співацького процесу в народних виконавців, у яких фольклорний звук має вокально-розмовну природу й керується процесами вокального інтонування. Тому в процесі роботи з початківцями-співаками мають бути виключені будь-які засоби «відкриття» звука методом «крику», що практикують деякі фольклорно-етнографічні ансамблі. Ми вважаємо, що такі вправи завдають більше шкоди, аніж приносять користі, адже вони провокують досягнення інтенсивності звучання завдяки щільному змиканню зв'язок без необхідного підзв'язкового тиску та опори дихання, і саме тому мають наслідком напруження глотки, що є неприпустимим під час співу. Погоджуємося з думкою Р. Синиці (2021), що «... автентична манера (репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства набула всіх ознак професійного мистецтва, а тому потребує постановки голосу з урахуванням регіональних особливостей та максимальної наближеності до "первинного ідеалу"» (с. 136).

Специфічною якістю співу, що допомагає формуванню високої співацької позиції, є внутрішні виконавські відчуття співака. Формування й запам'ятовування фізіологічно виправданих відчуттів, що конструктивно впливають на звуковидобування, приводить до виконавського контролю процесу співу. Об'ємний, відкритий, вільно летючий звук етнічної музики є можливим лише у тому разі, коли співак інтуїтивно відчуває й усвідомлено контролює опору дихання й систему резонаторів. Надзвичайно важливою вокальною установкою є відсутність будь-яких відчуттів у зоні гортані, адже це в разі збільшує втомлюваність голосового апарату. Народні співаки використовують цей прийом співу «на опорі» настільки органічно, що він є малопомітним для непрофесіоналів. Однак багаторазові спостереження за виконавцями, особливо в ті моменти, коли вони співають обрядові пісні, вказують на викори-

стання грудочеревного дихання з переважанням черевного, на активну роботу діафрагми, напруження м'язів черевного пресу в момент позиції «вдиху». У цьому аспекті особливої уваги заслуговує взаємозв'язок опори дихання й резонаторів, який має бути відчутий як цілісна ефективна система досягнення якісного звука.

Окрім цієї основної установки, надзвичайно важливим є характер звуковидобування на всьому діапазоні голосу, тобто співвідношення низьких (грудних) і високих (головних) обертонів на кожному звуці діапазону (так званий принцип «поєднання регістрів»). Маємо на увазі, що на всьому діапазоні потрібно зберігати зв'язок головного й грудного резонування в природних пропорціях на кожному звуці: що нижчий звук — то більше низьких грудних обертонів; що вищий — то більше високих, головних. Цей зв'язок регістрів має бути нерозривним і забезпечуватися високою позицією, що досягається поступовим округленням та звуженням звука (під час руху у верхній регістр) і інтонаційно-м'якою природною атакою зверху. Що вужчим і вищим є звук, то більшим має бути тиск на діафрагму й нижчою опора звука. Цей підхід можна назвати загальним і класичним; він активно використовується і в академічній, і в народно-академічній (народно-хоровій) системах співу. Вважаємо, що принцип «поєднання регістрів» для співаків фольклорного спрямування також є корисним, але звертаємо увагу на те, що виконавська система українського фольклору є багатою й різноманітною на регіональні стилі, опанування яких вимагає ретельного занурення в традиційні для того чи іншого локусу специфічні прийоми звуковидобування, зокрема щодо питання використання регістрів і резонаторів. Таким чином, одним із головних завдань вокальної техніки є побудова правильної амплітуди відчуттів: опора дихання — спрямованість звукового потоку (так зв. «звукового стовпа») — та пошук необхідних резонаторів. Саме координація цих параметрів породжує вільний та активний стан володіння вокальним звуком, що є необхідним в опануванні будь-якого локального стилю. Рівність, природність звучання, гнучкість голосу визначаються вмінням поєднувати низькі та високі обертони на кожному звуці всього діапазону, «висвітлювати» звук зверху й робити його більш об'ємним у низькому регістрі.

Окрім цих загальних правил, важливих з точки зору володіння голосовим апаратом, існує специфічний комплекс локальних особливостей, що визначають вокальний стиль кожної традиції. Пильна увага співаків фольклорно-етнографічних колективів до специфіки локальних стилів стала свого часу різкою гранню, що дозволила фольклористам розпочати пошуки нового, наближеного до традиційного,

звучання й заявити про власні методики опанування виконавської манери традиційного співу, що відрізнялися від загальноприйнятої стилістики народних хорів. Це проявилось в опануванні незвичного для «народно-хорового» слуху звуковисотного простору (нетемперована шкала, незвичні ладові системи — зменшена, збільшена, зонної природи і т. ін.), у варіантно-імпровізаційній побудові фактури, поліритмії музичної тканини, вільній розмовній ритміці пісенної фрази, в оволодінні деталями автентичної вокальної техніки.

Одним із головних параметрів, що визначає докорінно вокально-виконавську специфіку традиції, є діалект, адже залежність пісенної мови від діалектних особливостей місцевого говору є настільки великою, що без пильної уваги до його вивчення професійне оволодіння вокальним стилем є неможливим. Володіння діалектом є непростим завданням; коректний підхід у його вирішенні передбачає вивчення синтаксичних, морфологічних і фонетичних особливостей діалекту та опанування всього комплексу елементів діалектної мови, що безпосередньо впливають на виконавський процес. Водночас не важко помітити, що не всі риси усної мови є тотожними мові вокальній, адже вокальна манера, хоча й є тісно пов'язаною з мовою, але все ж таки має свою інтонаційну динаміку. Отже, характер взаємозв'язку діалекту з вокальною технікою є специфічним у кожній регіональній традиції, це й пояснює відсутність будь-яких готових методик. Проте ми можемо визначити певні підходи до вирішення цієї проблеми, що заслуговують на фахову увагу.

Зокрема, для опанування діалектної мови, властивої певній локальній виконавській традиції, необхідно звертати увагу на характер артикуляції (під час спостереження за співом автентичних виконавців в експедиціях): що більш детальними будуть спостереження такого типу, то більш достовірним буде спів молодих виконавців. Тип артикуляції може бути зовнішнім (створюватися акцентованою рухливістю губ, язика, нижньої щелепи) або внутрішнім, коли активність мовних процесів відбувається завдяки чітким, деталізованим внутрішнім рухам, а активна артикуляція тільки іноді допомагає й підсилює внутрішню. Хто уважно спостерігав за співом народних виконавців, той завжди помічав спокійний вираз обличчя й відсутність занадто емоційно-виразної міміки — це і є свідченням переважання артикуляції внутрішнього типу, на котру й слід орієнтуватися в процесі досягнення чіткості й осмисленості музичної мови традиційного локусу.

Також слід звертати увагу на установку ротоглоткових порожнин та глибину звукоутворення, тобто відчуття так зв. близького звука. Глибина звукоутворення значною мірою впливає на звукоідеал

традиції, адже надає вокальному потокові певного акустичного об'єму й визначає темброве забарвлення голосів. Слід уникати перебільшеної крайності — занадто глибокого або занадто плаского звучання, адже це заважає формуванню осмисленої, чіткої, активно артикульованої мови.

У процесі опанування діалектної мови окремої вагомості набуває вивчення закономірностей формування вокальних (співацьких) фонем. Необхідно мати на увазі цілісність системи артикуляційних прийомів: тип промовляння так зв. «чистих» голосних (тобто нередукованих), діалектні особливості приголосних, типові для традиції прийоми послідовного переходу або заміни голосних, специфічні випадки редукування, промовляння дифтонгів, вокалізації в розспівах і т. ін. Приголосні й у мові, й у співі є смислоутворювальними звуками, тому необхідно слідкувати за їхньою активністю й здатністю активізувати вокально-мовний імпульс.

У деяких традиціях артикуляційна амплітуда вокального мовлення є надзвичайно широкою: переважають т. зв. чисті голосні з невеликими змінами в звуковидобуванні; в інших — єдина позиційна основа відіграє більш важливу роль, результатом чого є пом'якшення фонетичної різниці між звуками. Наслідувачі народно-академічної (народно-хорової) манери є противниками захоплення й зловживання будь-яким редукуванням голосних звуків, адже вважається, що цей архаїчний прийом у сільських виконавців старшого віку звучить природно, а в молодих наслідувачів — перебільшено, неправдоподібно, перекручуючи й спотворюючи їхній власний голос і мову. Така робота вимагає не відмови від мовно-діалектного різноманіття, а більш детальної роботи над особливостями того чи іншого регіонального наріччя. До того ж прийоми редукування й компенсації голосних допомагають досягти кращого резонансного стану у співі (так зв. вокального настроювання чи налаштування) й дійсно часто використовуються народними виконавцями-майстрами. Діалектна мова не терпить приблизності та недбалості, тому, відстоюючи право фольклорної музики залишатися самобутньою, слід досягати абсолютної органічності й стилістичної точності регіонального мовлення. Ця мета є складною, але можливою.

Артикуляційні особливості визначають характер звуковидобування та звуковедення, зумовлюють виникнення й закріплення в традиції безлічі виконавських прийомів. Назвемо найбільш важливі з них, що якісно впливають на звукову картину, а саме: присутність або відсутність вібрато (для вокального стилю деяких традицій характерним є саме відсутність явного вібрато); плавність або акцентованість

звуковедення й вокального промовляння складів, що пов'язано з характером атаки звука. Впливають також характер перехідних процесів між двома різними за висотою звуками, різноманітні форми мелізматики, тремоловання, глісандування та зв'язок двох сусідніх співацьких фонем через флажолетний призвук головного регістру. Величезну роль відіграє тембр кожного окремого голосу в ансамблі, який неможливо ніяк зафіксувати й виокремити у співі багатоголосного колективу. Саме тембр й артикуляція є найбільш вагомими для досягнення справжності, стильності й природності вокального фольклору, аніж точне відтворення інтонаційного контуру музичного артефакту.

Складність досягнення необхідної темброво-стилістичної достовірності співу полягає в тому, що міський співак мало чує народний спів у природно-акустичному середовищі, наслідком чого є погано сформоване внутрішнє відчуття звукового ідеалу. Звідси походить досить поширений недолік, коли власна вельми приблизна, а інколи й хибна уява про традиційний звук формує індивідуальну манеру міського співака, що в цьому разі є надзвичайно далекою від традиції. виправдовувати цю дистанцію наявністю якогось «свого голосу» чи «правильного співу» — справа явно не освіченої людини, адже використання поняття «свій голос» (як і «правильний спів») є некоректним поза врахуванням музичного стилю. Якщо манера співу якогось виконавця суперечить основним звуковим параметрам традиції, то цей виконавець просто не володіє вокальною технікою цієї традиції. Індивідуальні риси голосу по-різному виявляються в тому чи іншому вокальному стилі, однак це не повинно слугувати прикриттям, за яким ховається невміння співати в конкретній традиційній системі.

На адресу фольклорно-етнографічних колективів часто звучать звинувачення у так званому «копіюванні» звуковидобування автентичних співаків, що є наслідком роботи певних механізмів зворотних слухових зв'язків. Копіювання як точна й детальна імітація тембру або вивчення розшифровки (транскрипції аудіозапису) завжди сприймалося прогресивними фольклористами-практиками як антипод свободі фольклорного мислення. Вбачаємо, що формальне копіювання одиничного пісенного зразка або приведення численних форм вираження до стереотипу (або стилізації) є значною помилкою в роботі міського фольклорного колективу. Адже «... традиційний фольклор має свої основні закони. Нам не дозволено вимушено впливати на них. Ми можемо використати традиційні фольклорні елементи як копії первинних фольклорних предметів для усіх інших цілей, які нам потрібні в розвитку культури у всьому світі, але ми

ніколи не зможемо знову перевтілитися в чіткі первинні зразки таких копій» (Sliuzinskas, 2019).

Абсолютизація одиничного факту (надзвичайно точне відтворення окремо взятого звукозапису або транскрипції чи наслідування, спеціальне відтворення якості звучання й вокальної манери автентичних співаків) та будь-яке сліпе копіювання призводить до окостеніння живої пісенної тканини, адже спів у народній традиції завжди є творчим процесом: «Кожна мелодія певної традиційної пісні має безліч варіацій. Фольклорний виконавець не прагне до чіткої копії пісні, не прагне виконувати так, як він чув її від іншого виконавця. Таким чином, у фольклорних архівах... ми можемо знайти сотні варіантів тієї ж народної пісні, виконаних окремими співаками в різний час і в різних місцях» (Sliuzinskas, 2019).

Механізм зворотних слухових зв'язків може використовуватися в практиці міського фольклорного колективу як навчальний прийом для досягнення звучання певного забарвлення, притаманного тому чи іншому локальному стилю. Отже, його використання не лежить у площині «сліпого» копіювання. Виконавцям-учасникам фольклорного ансамблю доводиться занурюватися в акустичне поле традиції, прослуховуючи й порівнюючи спів майстрів-автентиків і свій спів; шукати звукову особливість, внутрішньо проживати й пропускати через себе фольклорне звучання. За цим навчальним етапом має йти етап вільного володіння прийомами, які співак засвоїв через механізм зворотних слухових зв'язків, та набуття звукової стилістичної достовірності.

Розучування народних пісень за партіями (виключно за нотами), повна відсутність варіантного принципу в розгортанні багатоголосся, спів із завченою динамікою, мімікою, жестами — все це свідчать про творчу обмеженість вокалістів-вторинників і є властивим народно-хоровим інтерпретаціям фольклору ще з радянських часів. Увагу співаків міських колективів мають привертати специфічні види вокальної техніки, адже саме вони значною мірою сприяють впізнаваності та самобутності традиційного співу. Також зауважимо, що всі окремі вокально-технічні навички необхідно формувати в чіткому взаємозв'язку, координації й єдності всіх співацьких відчуттів, таких як слух (музичний і тембровий) — внутрішні відчуття у процесі співу (опора дихання, резонатори) — артикуляція — оцінка якості звучання (сольного й ансамблевого) — ступінь психологічної й музично-виконавської свободи у співі — енергетика відтвореного звуку.

Зрозуміло, що оволодіння вокальним стилем локальної традиції може вважатися коректним лише тоді, коли співаки міського колективу «... відчують сутність інтонаціонального мелосу, специфіку автентичних зразків» (Синиця, 2021,

с. 133); володіють базисними принципами й глибинними механізмами фольклорного мислення музичної організації; розуміють семантику й функції музичних фольклорних явищ; здатні використовувати в процесі співу більшість елементів музичної системи цього локального стилю; сформували відчуття природного взаємозв'язку елементів різного рівня, що дозволяє органічно, не вираховуючи й не програмуючи спів заздалегідь, відтворювати щоразу по-новому відомий текст, вибудовуючи звукову тканину наспіву відповідно до конкретної виконавської ситуації.

Для фольклориста-співака міського колективу, що професійно занурюється у виконавську традицію, особливими рисами також буде володіння пісенним діалектом локальної традиції (характер промовляння тексту, система співацької артикуляції); опанування вузько специфічних для цієї традиції тембрових якостей, своєрідних барва звука, що виникає як результат координації індивідуальних особливостей голосу зі звуковим ідеалом місцевого вокального стилю; засвоєння всіх виконавських прийомів, притаманних місцевому стилю, що визначають характер звукоутворення та звуковедення; умови, за яких виконавець вільно керує своїм вокальним апаратом і володіє необхідною енергетикою звучання.

Процес спадкоємності традиції в ансамблях майстрів — це процес спільної творчості особистостей. Єдність спільного звучання не допускає нівелювання індивідуальності співака й перетворення своєрідної особистісної манери на завчену «партію». Досягнення певного рівня індивідуальної майстерності повинно супроводжуватися виробленням специфічного відчуття ансамблю, що ґрунтується не лише на акустичному відчутті чистоти ансамблевого строю, але й на музичній та психологічній координації співаків, їхньому взаємозв'язку й взаємозалежності, що проявляється на різних рівнях. Це стосується тембрового співвідношення голосів та поєднання голосів різного забарвлення в ансамблі; ступеня їхньої варіаційної рухливості (більший чи менший ступінь імпровізаційної свободи); прагнення повно реалізувати інтонаційно-фактурний потенціал наспіву (наприклад, можемо часто спостерігати зміну фактурних функцій: голос з дублюючої функції виходить на ту, якої бракує у фактурі, без попередньої домовленості співаків); переваги ритмічної поліфонії над однаковим ритмом; емоційно-психологічної та енергетичної підтримки одне одного в ансамблі та ін.

## Висновки

Отже, слух ансамблевого співака є принципово комплексним: кожний відчуває кожного, чує

загальний рух музики й вибудовує своє входження в загальне звучання. Традиційний ансамблевий спів створює особливу музичну реальність, в якій поєднуються індивідуальне й колективне, яка стає відображенням фольклорного менталітету та етнічної музичної свідомості. Позитивна енергетика звучання не може бути досягнута вирішенням виключно вокально-виконавських технічних завдань. Реальна картина діяльності ансамблів фольклорно-етнографічного спрямування є набагато ґрунтовнішою й ширшою, аніж коло питань суто вокальної техніки. Кожен учасник ансамблю повинен не лише володіти принципами народного виконавського мистецтва, а й цілком розумітися на специфіці й основних закономірностях народної традиційної культури, сприймати народні традиції як продуктивний досвід, життєздатний й актуальний у сучасних умовах.

*Наукова новизна.* Визначено традиційні та новаторські шляхи й методи міських виконавців-фольклористів щодо збереження й реконструкції народної пісні з метою її донесення до глядача в первозданному вигляді або з наближенням до звукоідеалу локальної традиції.

*Перспективи подальших досліджень.* Увага до специфіки традиційного українського вокального музикування, питань його збереження та популяризації сьогодні є наслідком інтересу широкого загалу — зокрема міської молоді — до витоків української культури. Прогнозуємо посилення зацікавленості науковців і практиків визначеною тематикою, адже традиційний спів є високохудожнім, самодостатнім напрямком розвитку народнопісенного виконавства, є яскравим фактором поєднання традиції й новаторства, та потребує подальшого ґрунтовного занурення у теоретичне й практичне опанування різновидів українських народнопісенних локусів.

## Список посилань

- Бенч, О. Г. (2020). Традиція українського хорового співу. *Науковий вісник УМО. Серія: Педагогіка*, 5. [http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk\\_umo/pedagogika/5\\_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf](http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/pedagogika/5_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf)
- Карчова, Ю. І. (2016). *Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури]. <http://surl.li/htywq>
- Лоцман, Р. О. (2012). Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки*, 108, 119–126. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/8984>
- Остапчук, Л., Сідорова, І., & Лановенко-Мельник, Н. (2021). Автентична та народно-академічна манери співу: специфіка і шляхи професіоналізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 35, 32–39. <https://dspace.vspu.edu.ua/handle/123456789/10449>
- Синиця, Р. І. (2021). Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокulturологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія: Філологічні науки*, 103(18), 128–140. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140>
- Сінельніков, І. Г. (2019). Робота з фольклорним колективом: методи опанування традиційного музичного матеріалу. *Імідж сучасного педагога*, 1(184), 65–68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68)
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019). Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99)
- Скопцова, О. М. (2016). Народно-виконавська манера як художньо-стильова ознака українського народного хорового виконавства. *Молодий вчений*, 12(1), 100–103. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/25.pdf>
- Цапун, Р. (2014). *Виховання основних співочих навиків у фольклорному колективі: Методичні рекомендації*. Рівненський державний гуманітарний університет. <http://surl.li/htyvi>
- Цюпа, Н. П., & Павлюченко, П. Г. (2018). Актуальні питання виховання народної манери співу. *Молодий вчений*, 2(1), 173–176. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/41.pdf>
- Шевченко, І. Л. (2021). Розвиток вокально-виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів при вивченні навчальної дисципліни «Методика роботи з фольклорними ансамблями». *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні науки*, 195, 140–145. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-140-145>
- Шнуренко, Т. В. (2018). Особливості постановки народного голосу: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*, 3(180), 63–65.
- Katsanevaki, A. (2012). Traditional singing: Field-research or -a performing art? combining research methods and teaching methods in one field (an introductory note). In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives* [Proceedings of the Conference] (Vol. 112, Book 8, pp. 149–166). Serbian Academy of Sciences and Arts. <https://cutt.ly/Cwejkkyup>

- Lu, K. (2022). The musical characteristics of local folk songs and their singing techniques based on a psychological perspective. *Psychiatria Danubina*, 34(5), 384–386. <https://hrcak.srce.hr/file/410245>
- Kons, M., Steinbach, K., & Kivestu, T. (2016). Local cultural heritage usage in music studies in south-eastern Estonian schools. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 217, 531–536. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.02.036>
- Sliuzinskas, R. (2019). Changeability in musical folklore performing process: evolution or just variability? *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783>
- References**
- Bench, O. H. (2020). Tradycja ukraińskiego khorowego spivu [Tradition in musical choral culture]. *Scientific Herald Uem. Series: Pedagogy*, 5. [http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk\\_umo/pedagogika/5\\_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf](http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/pedagogika/5_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87.pdf) [in Ukrainian].
- Karchova, Yu. I. (2016). *Ukrainske narodnopisenne vykonavstvo v profesiinii muzychnii praktytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Ukrainian folk song performance in professional musical practice of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture]. <http://surl.li/htywq> [in Ukrainian].
- Katsanevaki, A. (2012). Traditional singing: Field-research or -a performing art? combining research methods and teaching methods in one field (an introductory note). In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives* [Proceedings of the Conference] (Vol. 112, Book 8, pp. 149–166). Serbian Academy of Sciences and Arts. <https://cutt.ly/Cwejkkyr> [in English].
- Kons, M., Steinbach, K., & Kivestu, T. (2016). Local cultural heritage usage in music studies in south-eastern Estonian schools. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 217, 531–536. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.02.036> [in English].
- Lotsman, R. O. (2012). Metodichni ta ukrainoznavchi zasady fakhovoi pidhotovky vykonavtsiv narodnoi pisni v umovakh suchasnoho mista [Methodical and Ukrainian studies principles of professional training of folk song performers in the conditions of a modern city]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii: Pedahohichni ta istorychni nauky*, 108, 119–126. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/8984> [in Ukrainian].
- Lu, K. (2022). The musical characteristics of local folk songs and their singing techniques based on a psychological perspective. *Psychiatria Danubina*, 34(5), 384–386. <https://hrcak.srce.hr/file/410245> [in English].
- Ostapchuk, L., Sidorova, I., & Lanovenko-Melnyk, N. (2021). Avtentychna ta narodno-akademichna manery spivu: Spetsyfika i shliakhy profesionalizatsii [Authentic and folk-academic manners of singing: Specifics and ways of professionalisation]. *Humanities science current issues*, 35, 32–39. <https://dspace.vspu.edu.ua/handle/123456789/10449> [in Ukrainian].
- Shevchenko, I. L. (2021). Rozvytok vokalno-vykonavskoi maisternosti maibutnikh pedahohiv-muzykantiv pry vyvchenni navchalnoi dystsypliny "Metodyka roboty z folklornymy ansamblamy" [Development of vocal and performance skills of future music teachers while studying the educational discipline "Methodology of working with folklore ensembles"]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii: Pedahohichni nauky*, 195, 140–145. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-140-145> [in Ukrainian].
- Shnurenko, T. V. (2018). Osoblyvosti postanovky narodnoho holosu: pedahohichni aspekt [The folk voice's inhale: Pedagogical aspect]. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(180), 63–65 [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I. H. (2019). Robota z folklornym kolektyvom: Metody opanuvannya tradytsiinoho muzychnoho materialu [Work with folk collective: Methods of opening of traditional musical material]. *Image of the Modern Pedagogue*, 1(184), 65–68. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1\(184\)-65-68](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-1(184)-65-68) [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorstychnomu kolektyvi [Some questions of development of authentic tradition of the copy in the city youth folklorist collective]. *Image of the Modern Pedagogue*, 4(187), 94–99. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-94-99](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-94-99) [in Ukrainian].
- Skoptsova, O. M. (2016). Narodno-vykonavska manera yak khudozhno-stylova oznaka ukraińskiego narodnoho khorovoho vykonavstva [Folk performing manner as the stylistic sign of the Ukrainian national choir performance]. *Young Scientist*, 12(1), 100–103. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/25.pdf> [in Ukrainian].
- Sliuzinskas, R. (2019). Changeability in musical folklore performing process: Evolution or just variability? *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 8–21. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783> [in English].
- Synytzia, R. I. (2021). Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnopisennoho vykonavstva: etnokulturolohichni aspekt. *Literature and Culture of Polissya. Series: Philology Research*, 103(18), 128–140. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140> [in Ukrainian].

- Tsapun, R. (2014). *Vykhovannia osnovnykh spivochykh navykiv u folklornomu kolektyvi: Metodychni rekomendatsii* [Education of basic singing skills in a folk group: Methodical recommendations]. Rivne State University of the Humanities. <http://surl.li/hytyvi> [in Ukrainian].
- Tsiupa, N. P., & Pavliuchenko, P. H. (2018). Aktualni pytannia vykhovannia narodnoi manery spivu [Actual issues of education of the folk style of singing]. *Young Scientist*, 2(1), 173–176. <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2/41.pdf> [in Ukrainian].

## Ways of Emulating and Mastering Traditional Singing Styles by Non-Authentic Performers

Ivan Sinelnikov<sup>1</sup>, Valentyna Sinelnikova<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of this article* is to describe the ways of mastering local performance styles by urban folklore ensemble singers who are detached from the natural acoustic environment of the authentic singing tradition, resulting in a poorly developed internal sense of the sound ideal of the traditional locus; in particular, methods of working on the vocal and performing features of the tradition and the timbre and stylistic authenticity of singing. *Results.* The article examines various performance aspects of mastering the tradition by urban singers, including the issues of "stamped" and artificial, unnatural sound production and ways to address them; mastering the dialectal language characteristic of a particular local performance tradition; achieving the necessary timbral and stylistic authenticity of the singing, and developing an internal sense of the traditional sound ideal, among others. *Scientific novelty.* The article identifies the methods and approaches used by urban performers-folklorists in preserving and reconstructing folk songs with the aim of presenting them to the audience in their original form or approaching the sound ideal of the local tradition. *Conclusions.* Achieving a certain level of individual skill in traditional singing should be accompanied by the development of a particular sense of the ensemble, based on the acoustic perception of ensemble intonation purity, musical and psychological coordination of singers, their interconnection and interdependence, which is manifested at different levels (timbre ration and combination of voices in the ensemble; the degree of their variational mobility; the desire to fully realise the intonational and textural potential of the singing; the advantage of rhythmic polyphony over the same rhythm; emotional, psychological, and energetic support among ensemble members, etc.). In addition to mastering the principles of folk performance, an urban singer-folklorist should have an understanding of the special features and fundamental principles of folk traditional culture, perceiving folk traditions as productive experience that is viable and relevant in contemporary conditions.

*Keywords:* traditional singing; local performing tradition; dialect; timbre; ensemble; folklore; sound ideal

### Інформація про авторів

**Іван Сінельніков**, Заслужений працівник культури України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: [kralycya@ukr.net](mailto:kralycya@ukr.net)

**Валентина Сінельнікова**, кандидат історичних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: [valentinasinelnikova@ukr.net](mailto:valentinasinelnikova@ukr.net)

### Information about the authors

**Ivan Sinelnikov**, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9556-6845, e-mail: [kralycya@ukr.net](mailto:kralycya@ukr.net)

**Valentyna Sinelnikova**\*, PhD in History, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9488-270X, e-mail: [valentinasinelnikova@ukr.net](mailto:valentinasinelnikova@ukr.net)

\*Corresponding author



## Музичні стрімінгові платформи в аспекті розбудови національно-культурної ідентичності

Олена Скопцова<sup>1</sup>, Наталія Регеша<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Метою статті є з'ясування ролі музичних стрімінгових платформ у процесах розбудови української національної культурної ідентичності. Результати дослідження. У статті зазначено, що важливим складником формування сучасної культури в Україні є розвиток нових комп'ютерних технологій, інтерактивних медіатехнологій та візуального мистецтва. Доведено, що інтерактивні інструменти середовищ спілкування та відтворення мистецького досвіду отримали нові можливості для формування національних культурних ідентичностей та стали чинником активного спілкування між культурними спільнотами різних країн. Обґрунтовано, що музичні стрімінгові платформи допомагають залучати молоде покоління до української культури, підтримувати розвиток музичної галузі в Україні, отримувати визнання на міжнародній арені українським виконавцям. Наукова новизна розвідки полягає в культурно-комунікативному та національно-патріотичному трактуванні контенту стрімінгових платформ. Практичне значення дослідження відображено в спробі пошуків нового інструментарію комунікацій із представниками молодого покоління в аспекті розбудови національної культурної ідентичності. Висновки. Українська музична культура відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності. Різноманітні жанри та типи музики, а саме: народна, класична й сучасна українська музика показують традиції та культурні звичаї українського народу через різні епохи та покоління. Українська музика просуває українську культуру на міжнародному рівні й відображає українську національну ідентичність. Ключові слова: музика; стрімінгові платформи; національно-культурна ідентичність*

### Для цитування

Скопцова, О., & Регеша, Н. (2023). Музичні стрімінгові платформи в аспекті розбудови національно-культурної ідентичності. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 88–94. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282458>

### Вступ

У сучасній українській культурі національна ідентичність є важливим елементом культурного діалогу в суспільстві та має вирішальну роль у формуванні сучасного українського мистецтва. Одним з пріоритетів культурної політики в Україні є збереження й розвиток української мови, традицій та обрядів. Мистецтво відіграє важливу роль у цьому, оскільки воно є одним із найважливіших джерел формування та передачі культурних цінностей. Сьогодні сучасна українська культура представлена великою кількістю напрямів та жанрів, які відображають різноманіття культурних інтерпретацій та теоретико-естетичних моделей, адже національна ідентичність, як і люди, які її

розбудовують, є комплексним явищем. Сучасне українське мистецтво є виразником національної ідентичності, оскільки має свої власні форми й візуальні стратегії.

*Аналіз попередніх досліджень.* Актуальність теми дослідження підтверджує низка опублікованих наукових розвідок. Стаття авторів Я. Кириленко, І. Кондратенко та І. Парфентьєва (2022) присвячена проблемам адаптації студентів, які навчаються на вокально-хорових спеціальностях, до умов дистанційного навчання. Ця тема є складною та актуальною, особливо в контексті пандемії COVID-19 та загостреної військової ситуації. Автори зосереджуються на типових труднощах, з якими стикаються студенти вокально-хорових спеціальностей під час дистанційного навчання.



У своїх дослідженнях вони розглядають проблеми, такі як знижена зосередженість, психологічний дискомфорт, відсутність можливості збиратися разом з товаришами, відсутність візуального та звукового контролю над процесом навчання та інші. Автори також надають практичні рекомендації щодо адаптації студентів до дистанційного навчання. Науковці розглядають особливості підготовки до уроків на дистанції, методи одержання функціональних результатів вокально-хорового мистецтва, використання мережевих технологій та інші методи.

Р. Ноздрачова (2021) досліджує нові тренди використання стрімінгових платформ у зв'язку з пандемією COVID-19. Автор докладно описує актуальність проблеми, пов'язаної зі зростанням популярності соціальних мереж та стрімінгових сервісів під час пандемії. Він аналізує збільшення числа користувачів платформ, таких як Facebook, Instagram та TikTok, і пояснює їхній вплив на розваговий ринок. Також автор досліджує зростання популярності стрімінгових платформ, зокрема Netflix та YouTube Premium, і розглядає їхнє значення в контексті обмежень, пов'язаних з пандемією.

У другому розділі роботи автор аналізує нові тренди використання соціальних мереж та стрімінгових сервісів під час пандемії COVID-19. Він звертає увагу на зростання популярності телешоу, спільнот та відеоблогерів, а також на розширення ринку віртуальних концертів та онлайн-послуг доставки. Автор підкреслює, що соціальні мережі та стрімінгові сервіси залишаються основними джерелами розваг під час пандемії COVID-19. Проте в перші місяці пандемії спостерігалось зниження рекламних витрат в основних соціальних мережах, що може вплинути на розважальний ринок в майбутньому.

У статті «Платформінг як інструмент трансформації аудіовізуальних індустрій в епоху діджиталізації: перспективи та ризики» досліджується явище «платформінгу» в сучасній діджиталізованій структурі аудіовізуальних індустрій, його перспективи та можливі ризики. Автори розвідки детально висвітлюють перспективи та ризики розвитку платформінгу в аудіовізуальних індустріях, досліджують вплив цього явища на культурну спадщину, а також на продюсерський, творчий та споживчий процеси в медіаіндустрії. У статті наочно пояснюється суть поняття «платформінг», що означає налагодження взаємодії між авторами контенту, постачальниками платформ та споживачами. Автори досліджують причини та наслідки впровадження платформінгу на ринку аудіовізуальних індустрій та аналізують перспективи розвитку цього явища (Печеранський & Шевчук, 2022).

Систему стрімінгу медіаконтенту з погляду технічних особливостей та функцій таких систем охарактеризовано в роботі О. О. Сергієнка (2021). Зокрема, увагу зосереджено на різних типах стрімінгових платформ та їхніх функціях. Крім того, автор систематизує різноманітні види стрімінгових платформ на основі функцій та принципів роботи. Зокрема, у статті розглядаються такі типи платформ, як відео-, аудіо-, музичні та ігрові сервіси стрімінгу. Частина розділу становить детальний аналіз популярних стрімінгових платформ, зокрема YouTube, Netflix, Spotify та Twitch. Автор у своїй роботі також висвітлює головні характеристики та їхнє значення для стрімінгових платформ. Наприклад, розглядається важливість рівня кінцевого користувача, забезпечення підтримки додатків та мобільних пристроїв, а також ефективного вимірювання успішності контенту.

Стаття І. Г. Швець (2022) розглядає стрімінгові трансляції як зручний та потужний інструмент для формування та розвитку особистого бренду, зокрема для відомих особистостей, таких як спортсмени, медіаперсони та виконавці шоу-бізнесу. Автор визначає основні принципи трансляцій та досліджує їхні можливості для взаємодії з аудиторією. Особлива увага приділяється зв'язку між особистим брендом та стрімінговими платформами, такими як Twitch, YouTube та Facebook. Автор наголошує на тому, що жанр трансляції має значний вплив на популяризацію імені відомої особистості та її бренду.

Окрім того, автор запропонував свої рекомендації щодо використання стрімінгових трансляцій як інструмента популяризації особистого бренду, зокрема, співпрацю з відомими ігровими стримерами та залученням відповідних інструментів (Швець, 2022).

Досліджуючи нові інструменти просування цифрового маркетингу, М. Сторчовий та О. Чукурна (2022) зазначають, що стрімінгові сервіси стирають потребу в торентах, адже «... популярні сервіси дають змогу легалізувати перегляд на прослуховування контенту завдяки простій підписці з оплатою на певний період» (с. 19).

Фактори появи цифрової музики та її наслідки для музичної індустрії розглядав С. Стаффорд (Stafford, 2010).

У центрі уваги М. Бендера та ін. (Bender et al., 2021); М. Біццако та ін. (Bizzaco et al., 2021) перебувають цифрові стрімінгові платформи в музичній індустрії. Зокрема, досліджувалися умови, за яких артистам може бути вигідно поширювати свою музику через стрімінгові платформи. Важливою умовою такої співпраці Бендер та ін. (Bender

et al., 2021), називають гонорар, який стример має надати артистам, щоб залучити їх на платформу.

Умови, які мають вирішальне значення для успіху музики на стрімінгових сервісах, досліджували та порівнювали Гунсюк Ім, Хейоп Сонг, Джемін Чон (Im et al., 2018).

У статті Н. Вломерта та Д. Папі (Wlömert & Papies, 2016) автори оцінюють вплив безкоштовних та платних послуг на загальний дохід музичної індустрії та наводять докази того, що стрімінгові платформи на основі платної підписки можуть збільшити доходи артистів.

**Метою статті** є з'ясування ролі музичних стрімінгових платформ у процесах розбудови української національно-культурної ідентичності.

## Результати дослідження

Українська музична культура відіграє важливу роль у процесах формування й утвердження національної ідентичності. Музика завжди була одним із тих видів мистецтва, що зберігає та передає традиції народу та його історію, що на рівні з іншими мистецькими напрямками демонструє те, яким чином формується національна культура й національна свідомість. Крім того, музична культура України включає в себе різноманітні жанри та типи музики — від традиційної народної до класичної та сучасної. Кожен жанр відображає певний аспект української культурної ідентичності та пов'язаний із певними традиціями й національними цінностями. Українська народна музика є одним із важливих компонентів української музичної культури, яка передає нащадкам мову та національні звичаї. Пісні, досліджені й зібрані етнографами, є важливим джерелом української культурної ідентичності, оскільки вони передають традиції нашого народу та його історію.

Класична музика також відіграє важливу роль у формуванні та утвердженні української національної ідентичності, оскільки вона має міжнародне значення та демонструє високорозвинену культуру нації. Українські класичні композитори, такі як Микола Лисенко, Сергій Прокоф'єв, Олег Колодуб та інші залишили значний слід у світовій класичній музиці та сприяли популяризації української культури. Сучасна українська музика, зокрема український поп та рок, також відображають українську культурну ідентичність та є важливим чинником формування молодіжної культури, розширення світогляду нового покоління.

Проте з розвитком інтернет-технологій та медіаканалів виникає проблема збереження й відтворення української національної ідентичності, оскільки велику кількість музичного контенту на

сьогодні формують західні пісні та музичні жанри. Тому важливо проводити медійні кампанії з просування української музики та культури, залучати до цього процесу молодь та сприяти поширенню музичної культури серед широкої аудиторії. Також важливо надавати підтримку українським митцям та сприяти розвитку української музичної індустрії. Розвиток творчих просторів, проведення музичних фестивалів та конкурсів допоможуть підтримати та розвинути таланти у сфері музики та сприяти просуванню української музики на міжнародному рівні. Інтернет-технології та цифрова революція взагалі мають значний вплив на розвиток української музичної індустрії. За останні роки інтернет змінив увесь підхід до музичного прослуховування та відтворення, що має значні наслідки для музичної індустрії в цілому. Не лише збільшується кількість користувачів, які слухають музику в онлайн-форматі, але й варіанти її розповсюдження та просування.

Для української музичної індустрії це є і викликом, і новою можливістю. Одним із найбільш помітних викликів стала відмова слухачів від фізичних носіїв на користь стрімінгових платформ. Робота з платформами типу Spotify, Apple Music та Google Play набула принципового значення для розповсюдження музики. Це дозволяє українським виконавцям легше просувати свої записи та дозволяє прихильникам музики легше приймати новий, незнайомий контент. Також соціальні медіа стають все більш важливим каналом комунікації між фанатами та виконавцями.

Протягом останніх кількох років зросла кількість українських музикантів, які успішно розміщують свою музику на стрімінгових платформах. Через такі платформи вони мають можливість просувати свої пісні та бути доступними для прослуховування по всьому світу. Крім того, достатньо багато українських виконавців входять до топ-чартів цих стрімінгових платформ, зокрема такі виконавці, як Океан Ельзи, MONATIK, Марія Яремчук, Потап і Настя, The Hardkiss та ін.

Українські виконавці також використовують стрімінгові платформи як інструмент для поширення інформації про свої концерти серед фанатів та підвищення своєї популярності. Багато стрімінгових платформ надають можливість музикантам розміщувати рекламу своїх концертів і подій безпосередньо на своїх сторінках. Водночас стрімінгові платформи також можуть слугувати джерелом доходу для музикантів. Наприклад, Spotify пропонує українським музикантам співпрацю, що дозволяє їм заробляти на своїй музиці.

Слід зазначити, що не всі українські виконавці мають легкий доступ до стрімінгових платформ

через технічні обмеження та різні операційні схеми. Також необхідно враховувати те, що стрімінгові платформи не забезпечують гарантованого доходу музикантам, і здебільшого дохід може бути незначним і варіюватися залежно від регіону.

Незважаючи на високу популярність сучасної комерційної української музики, варто також не забувати й про популярність музики народної. На стрімінгових платформах існує багато різноманітних інтерпретацій українських народних пісень. Особливості інтерпретацій можуть сильно відрізнятися одна від одної в залежності від стилю виконавця та жанру музики, який вони обирають для виконання народних пісень.

Наведемо декілька прикладів:

1. Український рок-гурт «Океан Ельзи» включає у свій репертуар народні пісні у формі співу з рок-аранжуванням, наприклад, пісня «Не питай». Такі інтерпретації народних пісень допомагають привернути увагу молоді, яка може не цікавитися традиційною українською музикою.

2. Виконавець та автор пісень MONATIK виконує народні пісні в електронному стилі, переважно використовуючи вокальний синтез. Такий підхід дає можливість оновити народні пісні та залучити до їх прослуховування молодь.

3. Традиційні версії українських народних пісень виконують співачки Тіна Кароль та Ірина Федішин, що дозволяє зберегти й передати спадщину нашого народу.

4. Етнічні музиканти, такі як Олександр Турчинов та гурт «Тут і Там», використовують традиційні інструменти та мелодії, щоб створити сучасні інтерпретації українських народних пісень. Вони оновлюють традиційні жанри — думи, колискові пісні та коломийки, а додавання елементів сучасної музики допомагає зберегти народну спадщину та залучити нову аудиторію. Українські народні пісні також виконують на бандурі, трембіті та інших традиційних інструментах. Наприклад, гурт «ДахаБраха» використовує елементи народної музики та традиційні українські інструменти у своїх піснях, створюючи унікальне звучання.

Інтерпретації українських народних пісень на стрімінгових платформах можуть сильно відрізнятися одна від одної в залежності від стилю виконавця та жанру музики, який вони обирають для виконання. Відтак, на цих платформах з'являється чимало нових інтерпретацій, які можуть зацікавити представників різних аудиторій. Важливо зберегти традиційну українську музику та допомогти їй стати більш доступною та популярною для слухача. В цілому, стрімінгові платформи стали важливим інструментом для українських музикантів, що дозволяє їм легко розповсюджувати свою му-

зику та заробляти на ній. Однак потрібно враховувати різні виклики та обмеження, що виникають у зв'язку з використанням стрімінгових платформ у українському музичному середовищі.

Інтернет-технології також роблять музичну індустрію більш доступною: платформи для поширення та продажу музики дозволяють музикантам самостійно реалізовувати свої творчі роботи та профільні концерти глобальній аудиторії. Таким чином, музиканти можуть набути більшої свободи й самостійності в просуванні своїх творів. Таке широке використання цифрових технологій є викликом, особливо щодо незаконного відтворення й розповсюдження музичного контенту. Українській музичній індустрії необхідно звернути увагу на цю проблему, розміщуючи доступну, але не дозволена для використання музику на закритих платформах. Також необхідно робити все можливе, щоб забезпечити захист авторських прав на музику та певні договірні умови для музикантів.

Стрімінгові платформи можуть відігравати важливу роль у розбудові національно-культурної ідентичності. Ці платформи надають можливість прослуховувати різноманітні жанри української музики, включаючи народну, що підтримує збереження традиційної культури та мислення нашого народу. Окрім того, стрімінгові платформи можуть збільшити кількість слухачів, які цікавляться українською музикою й українськими артистами. Це може допомогти українським виконавцям отримувати більше визнання на міжнародній арені. Стрімінгові платформи також можуть допомогти залучити молоде покоління до української культури та підтримати розвиток музичної галузі в Україні. Завдяки масштабному обсягу аудиторії стрімінгових платформ українські виконавці можуть змінити своє ставлення до музичного мистецтва. У результаті цього нові інформаційні технології можуть стати головним інструментом поширення національної культури, а також у збереженні й розвитку української музичної спадщини.

Отже, стрімінгові платформи можуть відігравати важливу роль у розбудові української культурної ідентичності. Наразі могли б бути розроблені програми підтримки вітчизняних виконавців, які би сприяли зростанню їхньої популярності та приверненню більшої уваги до української музичної спадщини. Таким чином, ці ініціативи б могли сприяти популяризації української культури на світовому рівні та заохотити до збереження та зміцнення української культурної ідентичності.

Стрімінгові платформи також можуть допомогти в підвищенні рівня валоризації й популяризації національної музичної спадщини, причому

не тільки серед жителів України, а й серед закордонних слухачів. Використання цих платформ дає можливість розповсюдити музику серед широкого кола меломанів та дозволити їм насолоджуватись українською музикою без жодних обмежень. Таким чином, стрімінгові платформи можуть допомогти не тільки у забезпеченні доступу до національної культурної спадщини, але й у зміцненні національної ідентичності та в розвитку музичної галузі в Україні в цілому.

## Висновки

Отже, українська музична культура відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності. Різноманітні жанри та типи музики — народна, класична й сучасна українська музика — допомагають відобразити традиції та культурні звичаї українського народу через різні епохи та покоління. Українська музика просуває українську культуру на міжнародному рівні й відображає українську національну ідентичність. З розвитком інтернет-технологій потрібні нові зусилля з просування та збереження української музики та культури, включаючи проведення медійних кампаній, підтримку творчих просторів та розвиток української музичної індустрії. Українська національна ідентичність, яка є складною та багатошаровою, представлена сучасним українським мистецтвом у різних формах та жанрах. Більшість західних мистецьких фестивалів звертають увагу на українське мистецтво, а зарубіжні критики починають звертати увагу на значні досягнення українського мистецтва та його присутність в міжнародному культурному просторі. Більшість західних мистецьких фестивалів приділяють увагу українському мистецтву, а міжнародні критики все більше звертають увагу на український мистецький простір та його присутність у глобальному культурному контексті.

*Наукова новизна* розвідки полягає в культурно-комунікативному та національно-патріотичному трактуванні контенту музичних стрімінгових платформ. У сучасному світі стрімінгові платформи стали невід'ємною частиною культурного та соціального життя молоді. Вони пропонують зручний шлях для доступу до музики, фільмів, серіалів та іншого відеоконтенту через Інтернет, що дозволяє користувачам досліджувати та отримувати нові знання. У контексті патріотичного виховання молоді дослідження контенту музичних стрімінгових платформ стає дедалі актуальнішим. Музичні стрімінгові платформи розглянуто як майданчики, що можуть впливати на погляди та музичні смаки молоді, зміцнювати та формувати ідеї про націо-

нальні цінності Крім того, аналізуючи вміст, який пропонується на стрімінгових платформах, можна оцінити, наскільки він відповідає стандартам національної ідентичності.

*Перспективи подальших досліджень.* Важливістю дослідження контенту музичних стрімінгових платформ в контексті патріотичного виховання молоді неможливо знехтувати, особливо в умовах воєнної реальності. Один із аспектів, який доцільно дослідити, — це виявлення залежності між місцевим контентом на платформах стрімінгу та його впливом на формування національної ідентичності молоді та її громадянських цінностей. Також доцільним є дослідження переважної частини контенту на стрімінгових платформах, щоб виявити, наскільки наявний контент на платформах відповідає патріотичним цінностям та ідеям.

Загалом, дослідження контенту стрімінгових платформ у контексті патріотичного виховання — це важлива та перспективна тема, яка відкриває можливість для вивчення впливу інтернету на формування національної ідентичності молоді.

## Список посилань

- Кириленко, Я., Кондратенко, І., & Парфентьева, І. (2022). Адаптація студентів вокально-хорових спеціальностей до умов дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48(1), 93–102. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-14>
- Ноздрачов, Р. А. (2021). *Пандемія і соцмережі: нові тренди використання стрімінгових платформ* [Бакалаврська кваліфікаційна робота, Херсонський державний університет].
- Печеранський, І., & Шевчук, Ю. (2022). «Платформінг» як інструмент трансформації аудіовізуальних індустрій в епоху діджиталізації: перспективи та ризики. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 33–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269550>
- Сергієнко, О. О. (2021). *Система стрімінгу медіаконтенту* [Бакалаврська робота, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»].
- Сторчовий, М., & Чукурна, О. П. (2022, 9 червня). Стрімінгові сервіси як новий інструмент просування цифрового маркетингу. В *Маркетинг очима молоді* [Матеріали конференції] (с. 18–21). Хмельницький національний університет. <https://mr.khmnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/35/2022/08/zbirnyk-stud-konf-13.pdf#page=18>
- Швець, І. Г. (2022). Стрімінгові трансляції зірок на онлайн-ресурсах як складова популяризації

- особистого бренду. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 24, 33. [https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/24/24\\_vipusk\\_2022.pdf#page=133](https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/24/24_vipusk_2022.pdf#page=133)
- Bender, M., Gal-Or, E., & Geylani, T. (2021). Attracting artists to music streaming platforms. *European Journal of Operational Research*, 290(3), 1083–1097. <https://doi.org/10.1016/j.ejor.2020.08.049>
- Bizzaco, M., Hall, P., & Kennemer, Q. (2021, January 27). *The best music streaming services*. Digitaltrends. <https://www.digitaltrends.com/music/best-music-streaming-services/>
- Im, H., Song, H., & Jung, J. (2018). A survival analysis of songs on digital music platform. *Telematics and Informatics*, 35(6), 1675–1686. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2018.04.013>
- Stafford, S. A. (2010). Music in the Digital Age: The emergence of digital music and its implications for the music industry. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communication*, 1(2), 112–120.
- Wlömert, N., & Papiés, D. (2016). On-demand streaming services and music industry revenues – Insights from Spotify's market entry. *International Journal of Research in Marketing*, 33(2), 314–327. <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2015.11.002>
- Pecheranskyi, I., & Shevchuk, Yu. (2022). "Platforminh" yak instrument transformatsii audiovizualnykh industrii v epokhu didzhitalizatsii: Perspektyvy ta ryzyky ["Platforming" as a tool for the transformation of audiovisual industries in the era of digitalisation: Prospects and risks]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 47, 33–41. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269550> [in Ukrainian].
- Serhiienko, O. O. (2021). *Systema striminh mediakontentu* [Media content streaming system] [Bachelors thesis, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute"] [in Ukrainian].
- Shvets, I. H. (2022). Striminhovi transliatsii zirok na onlain-resursakh yak skladova populiaryzatsii osobystoho brendu [Streaming broadcasts of stars on online resources as a component of personal brand promotion]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Science, Sociology*, 24, 33. [https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/24/24\\_vipusk\\_2022.pdf#page=133](https://visnyk-culturology.mdu.in.ua/ARHIV-uk/24/24_vipusk_2022.pdf#page=133) [in Ukrainian].
- Stafford, S. A. (2010). Music in the Digital Age: The emergence of digital music and its implications for the music industry. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communication*, 1(2), 112–120 [in English].
- Storchovyi, M., & Chukurna, O. P. (2022, June 9). Striminhovi servisy yak novyi instrument prosuvannia tsyfrovoho marketynhu [Streaming services as a new tool for promoting digital marketing]. In *Marketynh ochyma molodi* [Marketing through the eyes of youth] [Proceedings of the Conference] (pp. 18–21). Khmelnytskyi National University. <https://mr.khmnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/35/2022/08/zbirnyk-stud-konf-13.pdf#page=18> [in Ukrainian].
- Wlömert, N., & Papiés, D. (2016). On-demand streaming services and music industry revenues – Insights from Spotify's market entry. *International Journal of Research in Marketing*, 33(2), 314–327. <https://doi.org/10.1016/j.ijresmar.2015.11.002> [in English].
- Kyrylenko, Ya., Kondratenko, I., & Parfenteva, I. (2022). Adaptatsiia studentiv vokalno-khorovykh spetsialnostei do umov dystantsiinoho navchannia [Adaptation of students of vocal and choral specialties to the conditions of distance learning]. *Humanities Science Current Issues*, 48(1), 93–102. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-14> [in Ukrainian].
- Nozdrachov, R. A. (2021). *Pandemiia i sotsmerezhi: Novi trendy vykorystannia striminhovykh platform* [Pandemic and social networks: New trends in the use of streaming platforms] [Bachelors thesis, Kherson State University] [in Ukrainian].

## Music Streaming Platforms in the Aspect of National and Cultural Identity Building

Olena Skoptsova<sup>1</sup>, Nataliia Rehesha<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to explore the role of music streaming platforms in the processes of building Ukrainian national cultural identity. *Results.* The article notes that the development of new computer technologies, interactive media technologies, and visual arts is an important component of contemporary culture formation in Ukraine. It is proved that interactive tools of communication environments and artistic experience reproduction have gained new opportunities for the formation of national cultural identities and have become a factor of active communication between cultural communities of different countries. The authors of the article argue that music streaming platforms contribute to the involvement of the younger generation in Ukrainian culture, to the development of the music industry in Ukraine, and help Ukrainian performers gain recognition on the international arena. *The scientific novelty* of the study lies in the cultural and communicative, national and patriotic interpretation of streaming platform content. *The practical significance* of the article is reflected in the attempt to find new communication tools with representatives of the younger generation in the context of national cultural identity building. *Conclusions.* Ukrainian musical culture plays an important role in the formation of national identity. Various genres and types of music, namely folk, classical, and contemporary Ukrainian music show the traditions and cultural customs of the Ukrainian people through different eras and generations. Ukrainian music promotes Ukrainian culture internationally and reflects Ukrainian national identity. *Keywords:* music; streaming platforms; national cultural identity

### Інформація про авторів

**Олена Скопцова**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com

**Наталія Регеша**, Заслужений діяч мистецтв України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8427-3537, e-mail: regeshanataliya@ukr.net

### Information about the authors

**Olena Skoptsova**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6478-0865, e-mail: skopcovaolena@gmail.com

**Nataliia Rehesha**\*, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8427-3537, e-mail: regeshanataliya@ukr.net

\* Corresponding Author



## Феномен композиторки Франчески Каччіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко

Алла Соколова

Одеська національна музична академія імені А. Н. Нежданової, Одеса, Україна

*Мета статті* — визначити роль композиторки Франчески Каччіні в італійській музичній культурі епохи Бароко, виявити вокально-стилістичну специфіку першої жіночої опери Ф. Каччіні «Звільнення Руджеро з острова Альчина». *Результати дослідження*. Проаналізовано роботи провідних західних вчених щодо музичної культури Італії часів Бароко. Обґрунтовано, що виникнення жіночих вокальних ансамблів змінило музичний ландшафт Італії та вплинуло на жанрову стилістику, вокально-виконавські традиції та музично-виразні прийоми. Визначено, що вклад композиторки Ф. Каччіні у вокально-оперне мистецтво є незаперечним. Доведено, що опера «Звільнення Руджеро з острова Альчина» зіставляється з протосалонними музично-театралізованими виставами Європи та Британії. *Наукова новизна* — зроблено спробу визначити ступінь впливу культових жіночих ансамблів на статус жінок у музичній культурі Італії кінця XVI – початку XVII століття, а також провести паралель між першою «жіночою» італійською оперою епохи Бароко та протосалонними жанрами Європи та Британії (англійська придворна маска, французький придворний балет). *Висновки*. Доведено, що в XVI столітті гендерні норми в суспільстві давали змогу виконувати музику жінкам тільки в монастирях. Зазначено, що діяльність ансамблю «Concerto Delle Donne» стає поворотним моментом в італійській музичній культурі, який можна прирівняти до гендерно-музичної революції. Акцентовано на першій «жіночій» опері Ф. Каччіні «Звільнення Руджеро з острова Альчина» як рідкісному зразку ранньої барокової опери та балету. Схарактеризовано жанрову специфіку та стилістичні особливості опери. Визначено паралель між оперою Ф. Каччіні, протосалонними жанрами Європи й Британії та «інтелектуальним театром» придворних зібрань у Візантії. Позначено масштаб культурного впливу творчості Ф. Каччіні на гендерний фактор у музичній культурі Італії.

*Ключові слова*: культові вокальні ансамблі; творчість Ф. Каччіні; перша «жіноча» опера; протосалонні музично-театралізовані вистави; мадригал; поліфонія; монодія

### Для цитування

Соколова, А. (2023). Феномен композиторки Франчески Каччіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462>

### Вступ

Жінки-композитори, жінки-виконавці рідко отримували заслужене визнання в Європі у XVII та XVIII столітті. Виникнення професійних жіночих ансамблів на межі XVI–XVII століть змінює статус жінки в професійній музиці, що призводить до доступності музичної освіти для талановитих жінок, а також до безпрецедентного зростання музичної продуктивності виконавців жіночої статі. Стрімка кар'єра композиторів доби Бароко Франчески Каччіні та Барбари Строщі є яскра-

вим доказом цього твердження. Але протягом багатьох століть музичні теоретики зробили дуже мало з вивчення й актуалізації творчості перших жінок-композиторів зазначеного періоду, тому переважна більшість композицій Ф. Каччіні залишається загубленою, невивченою або несправедливо забутою, що і визначило значущість аналізованої проблематики.

*Аналіз попередніх досліджень* показав, що до тематики діяльності італійських жіночих вокальних ансамблів, а також до творчості нечисленних, але талановитих жінок-композиторів епохи Баро-

ко зверталися такі зарубіжні дослідники ХХ та ХХІ століття: Ф. Пойнор у своїй об'ємній науковій праці «У пошуках свого голосу: жінки-музиканти епохи Бароко в Італії», Дж. Рассел та Р. Кон у роботі «Concerto Delle Donne», Д. Зільберт у статті «Франческа Каччіні на прізвисько Ла Чеккіна», Дж. М. Бауерс у розділі монографії «Жінки, що створюють музику: західна художня традиція». Автори використовували архівні матеріали для привернення уваги широкої публіки до забутих сторінок музичної історії. Однак у вітчизняній дослідній літературі окреслена проблематика, як і раніше, залишається вкрай маловивченою.

**Мета статті** — виявити специфічні особливості вокально-оперної творчості композитора-жінки епохи Бароко Ф. Каччіні.

### Результати дослідження

Піднесення оперного мистецтва на початку ХVІІ століття дало змогу продемонструвати широкій аудиторії професійні можливості жінок. Проте існували географічні обмеження, які так чи інакше були пов'язані зі статусом жінки в соціально-культурній сфері. Дослідники припускають, що гендерні норми сприймалися як північ (протестантизм) та південь (католицизм), де протестантська північ була більш «розкріпаченою» щодо до жінок, а на католицькому півдні статус «професійного» музиканта буквально міг знищити репутацію жінки. Однак представниці слабкої статі могли творити та виконувати духовну музику в монастирях з такою віртуозністю, що монастирські громади ставали місцем паломництва для вищої знаті. Життя жінок у монастирях було багате на музичні події сакрального характеру, а розкішні декорації та костюми були частиною католицької традиції. Музичність черниць поєднувалася з всепоглинальною любов'ю до Всевишнього, прагненням до духовного екстазу та вмінням споглядати (Роупог, 2016).

З іншого боку, шляхетні покровителі плекали віртуозів жіночої статі для виконання мадригалів при дворі, а статус придворних співачок поступово ставав привілейованим (Роупог, 2016). Композитор доби Бароко Клаудіо Монтеверді створював твори, які кидали виклик усталеним традиціям, а виконання мадригалів та опер К. Монтеверді давало змогу жінкам-музикантам висловлювати себе повно й вільно.

Становлення оперного мистецтва епохи Бароко тісно пов'язане з культурою Італії загалом і з Флоренцією зокрема. На початку ХVІІ століття Флоренція стала столицею Великого герцогства Тосканського, яке поіснувало в центральній Іта-

лії з 1569 по 1859 рік. Театр займав особливе місце в житті Флоренції, а придворне життя італійських монархів дзеркально відображало придворні розваги Англії (жанр маска) та Франції (королівський балет). Театральні та карнавальні вистави з нагоди весіль монархів влаштовувалися при дворі в 1539–1637 роках. Деякі італійські композитори, чий імена маловідомі, були близькими до створення опери як жанру, який об'єднав би музику, поезію і танець. Фактично, італійський весільний ритуал є предтечею італійської барокової опери. Збереглися описи одруження Козімо І Медічі та Елеонори Толедської, які являли собою грандіозну музичну виставу та музичні інтермедії.

У 1565 році під час одруження Франческо Медічі з Анною Австрійською, окрім вокальних і танцювальних номерів, урочистість охоплювала й барвисту багатолюдну ходу (Carter, 2015). Італійський весільний ритуал був запозичений іншими дворами та збагачений місцевими традиціями. Проте вплив Флоренції на поширення оперного жанру стає визначальним.

Захоплення італійців красою жіночого голосу дало змогу талановитим жінкам досягати успіху в музичній кар'єрі. У другій половині ХVІ століття в Італії відбувається вибухове зростання популярності жіночих вокальних ансамблів. На межі ХVІ–ХVІІ століть італійські співачки вигідно вирізнялися неперевершеною віртуозністю, виразним голосом, незалежністю від поглядів патріархального суспільства, яке обмежувало можливості жінок. Так, культовий ансамбль «Концерт жінок» (Concerto Delle Donne), що був заснований 1580 року Альфонсом II д'Есте, герцогом Феррари, Модени і Реджо, поіснував до 1597 року. До ансамблю входили професійні жінки-вокалісти, які виступали для королівського двору та іноземних послів. Діяльність ансамблю «Концерт жінок» стає поворотним моментом в італійській музичній культурі, а сам факт його створення та існування можна зіставити з гендерно-музичною революцією (Russel & Cohn, 2013). На гребені такої революційної хвилі з'явилася значуща для епохи Бароко постать Ф. Каччіні.

Франческа Каччіні (1587–1641) — старша донька композитора Джуліо Каччіні, флорентійка за походженням. «Музикант на всі руки» Дж. Каччіні був членом товариства флорентійських музикантів, письменників, художників, філософів і дворян «Camerata», був пов'язаний із графом Джованні де Барді. Товариство «Camerata» виступало за відродження традицій грецької античності та класичних драм у стилі, максимально наближеному до оригіналу, а також розробило зовсім новий стиль співу.



Композитор Дж. Каччіні відігравав значну роль в організації флорентійських весільних урочистостей, у надрах яких зародився тривалий період інтенсивної взаємодії сакрального мистецтва та видовищності, а також сформувався жанр опери з елементами балету та кінного спорту, традиційна та святкова форма п'єс з інтермедіями.

1602 року у своїй книзі «Нова музика» Дж. Каччіні писав: «У мене була ідея створити такий тип музики, який би дав змогу композитору розповідати історії за допомогою гармонії. Музика — це не що інше, як слово, ритм і, в останню чергу, звук» (Reiter, 2020). Такий вид співу означав імітацію промови. Звук і ритм, імовірніше, визначалися не музичними правилами, а були підпорядковані словам та афектам.

Дж. Каччіні описував різні форми орнаментативної, ввів поняття «афектований (чуттєвий) спів» (*cantare con affetto*). Афектований спів виключав використання пасажів. Темп рубато був улюбленим способом надати афектам велику міру експресії.

Композитор Дж. Каччіні фактично відкинув поліфонію, вважаючи, що елементи поліфонії у вокальних партіях відвертають увагу й спотворюють сенс слів, водночас музика як додатковий елемент посилює текстовий зміст. У його композиціях особлива увага приділялася сольним партіям, єдиній мелодійній лінії, різноманітності ритмічних варіацій, змінам темпу, виписуванню «афективних» пасажів, простій гармонії, введенню в оркестр лютні та інших щипкових інструментів (архилютня, гітара). Ці прийоми давали змогу створити емоційно-привабливий образ основних персонажів, надати тексту значний сенс (Brown, 1981, p. 158).

Доньки Дж. Каччіні співали композиції, складені їхнім батьком, для двору Медічі у церкві Святого Миколая в Пізі у складі ансамблю «Жінки Джуліо Романо» (*Le donne di Giulio Romano*). У жовтні 1600 року з нагоди весілля Марії Медічі з королем Франції Генріхом IV сестри Каччіні взяли участь у двох музичних виставах, виконуючи французькі пісні для короля. Ф. Каччіні була проголошена найкращою вокалісткою країни і їй було запропоновано посаду при французькому дворі. Відмова від почесної посади була обумовлена позицією її батька, яка полягала в тому, що французька музика була другорядною стосовно італійської.

Франческа Каччіні (відома під ім'ям Ла Чеккіна (співочий птах)) — співачка, лютністка, поетеса та музичний педагог, одна з найталановитіших і найуспішніших жінок-композиторів епохи Бароко. Її кар'єра тісно пов'язана з родиною Меді-

чі — меценатів найвидатніших художників, музикантів та архітекторів епохи Відродження. Вплив Медічі на політико-культурне життя Італії можна розглядати одночасно проблематичним і плідним для флорентійського «культурного організму» у другій чверті XVII століття, періодом «підйомів і падіння», змагань між різними соціальними верствами, що вплинуло на формування класу аристократів-жінок в Італії зазначеного періоду.

Бувши особою, наближеною до родини Медічі, Ф. Каччіні стала найоплачуванішим придворним музикантом при дворі великого герцога Фердинандо II та водночас однією з небагатьох жінок у Європі в XVII столітті, чиї твори були опубліковані. Сучасники незмінно відзначали її визначні здібності віртуозної співачки, педагога та композитора. Ф. Каччіні була керівником жіночого вокального ансамблю, який у придворних щоденниках згадується під назвою «Сіньйора Франческа та її учениці»; грала на гітарі, лютні, арфі, теорбі та клавішних, викладала вокал і композицію, писала вірші італійською та латинською мовами, була знайома з багатьма вченими та філософами свого часу, зокрема з Вінченцо Галілеєм, італійським теоретиком музики, композитором, лютністом, а також із його сином Галілео Галілеєм (Silbert, 1946, p. 51).

Франческа Каччіні була однією із затятих прихильниць «нового стилю» (*Recitar cantando*), що активно просувався її батьком на початку XVII століття. Стиль зародився у колах флорентійської аристократії, використовував виразні можливості монодії, різко контрастував із поліфонією, зазвичай з п'ятиголосною поліфонією жанру мадригал.

Композиторський стиль Ф. Каччіні — стиль раннього Бароко, що підходить для постановки повноформатної музичної драми з урахуванням нововведень флорентійського товариства «*Cammerata*» для монодії, яка вирізнялася виразною, плавною вокальною мелодією, накладеною на простий і безперервний акомпанемент. Ф. Каччіні активно просувала ідею створення різновиду промови-пісні — щось середнього між читанням вірша та безпосередньо виконанням вокальної партії, обрамляючи цю форму мелодійними аріями, дуетами, тріо та інструментальними вставками. Цей стиль (*stile rappresentativo*) — драматичний речитатив раннього Бароко, який використовувався італійськими композиторами в операх та ораторіях (Я. Пері «Еврідіка», К. Монтеверді «Аріанна»). Композиторка мала незвичайне тональне чуття і яскраво виражений індивідуальний стиль. Музична тканина вокальних творів Ф. Каччіні була сповнена такими прийомами, як висотні «піки»,

зміщені ритмічні акценти, дисонанси, ритмічні варіації, мелізматики, наслідування інтонацій мови (Bowers, 1986, pp. 145–146).

У 1618 році (у віці 31 рік) Франческа Каччіні опублікувала свій перший збірник монодій «Перша музична книга» (Primo libro delle musiche), присвячений кардиналу Козімо Медічі, сину великого герцога Фердинандо I та Христини де Лотарингії. Збірник «Primo libro delle musiche» також містить навчальні нотатки, есе про музику, пісні для сольного та дуетного виконання: від експресивних до безтурботних, від хитромудрих до простих. Збірник коротких вокальних творів для одного або двох голосів із basso continuo охоплював дев'ятнадцять соло, тринадцять світських сольних пісень і чотири дуети для сопрано та баса (Raney, 1971, pp. 356–357). Пісні були пронумеровані композитором на першому рядку. Так, пісня «Слава Богу» (Laudate Dominum) заснована на латинській версії 150-го псалма. У збірнику «Перша музична книга» пісня «Марія, солодка Марія» названа мадригалом (Рис. 1). Середньовічні італійські мадригали склалися з двох і більше 3-рядкових строф, за якими слідував 2-рядковий висновок (сорріа). Вже в XV столітті фротоло (італійська світська багатоголосна пісня) витісняє мадригал, але в XVI столітті композиторський інтерес до цього жанру знову прокидається. Пісня «Марія, солодка Марія» (слова Ф. Каччіні) наповнена споглядальною радістю від зустрічі з Марією, матір'ю Ісуса (Raney, 1967).



Рис. 1. Maria, dolce Maria, з II Primo Libro  
Джерело: Carolyn Raney (1967, p. 352)

*Маріє, мила Маріє,  
Ім'я таке ніжне  
Той, хто вимовляє його, навчається говори-  
ти від серця,  
Священне та святе ім'я твоє,  
Що спалахує моє серце небесною любов'ю<sup>1</sup>*

Пісні були написані жінкою виключно для жінок і схвалені впливовими жінками сімейства Медічі. Згодом Ф. Каччіні використала п'єси зі збірки для навчання учениць вокальної техніки. Композиторка створила не менше 17 театральних творів і близько сотні коротких вокальних творів для концертів. Вона також створювала музику для придворних розваг, що виконувалися під час карнавального сезону чи інших урочистих заходів. У 1625 році Ф. Каччіні написала першу в музичній історії «жіночу» комічну оперу в чотирьох актах «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina) — одну з найраніших опер епохи Бароко.

Фердинандо Сарачініеллі написав лібрето, а архітектор Джуліо Паріджі спроектував декорації. Серед виконавців вокальних і танцювальних номерів були відомі італійські аристократи, такі як Строцці, Кончіні, Медічі, Рінуччіні та ін. Прем'єра була присвячена візиту польського принца Владислава Сигізмунда до Флоренції та поставлена у відреставрованій віллі Impregiale. Опера так сподобалася принцу, що наступна її постановка відбулася у Варшаві в 1628 році. Серафін Ягодинський, який навчався в Падуї та Болоньї, а також чудово володів італійською мовою, переклав оперу польською мовою (Gołos, 1963).

Білою плямою в музичній історії залишається питання національної приналежності трупи, яка виступала у Варшаві (ймовірно, що трупа була привезена з Італії), та рівень прийняття опери глядачами. У будь-якому разі «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina) стала першою італійською оперою, яка була поставлена за межами Італії (Gołos, 1963).

В основі опери лежить сюжет лицарської поеми італійського поета епохи Відродження Людовіка Аріосто «Орlando Фуріозо», опублікованої у 1532 році. Поема «Орlando Фуріозо» складається з 46 кантів, в яких ґрунтовно описується життя сера Роланда, одного з героїв легенди про короля Артура. Сюжет опери зосереджений на битві між двома чарівницями Альсіною та Мелісою через воїна Руджеро. Поема написана в традиціях «Іліади» Гомера та «Енеїди» Вергілія.

Опера була створена на замовлення великої герцогині Марії Магдаліни Австрійської, регента Флоренції, ерцгерцогині Христини Лотаринської. Частково оперу можна розглядати як придворну видовищну музично-театралізовану виставу, яка за формою та наповненням нагадувала англійську придворну маску епохи королів Стюартів кінця XVI – початку XVII століття. Так, А. Соколова (2021) зазначає: «... на розвиток і формування анг-

<sup>1</sup> Переклад А. Соколової.

лійської Маски вплинули французька та італійська традиція, зокрема італійська *intermedio*, французький придворний балет, що виріс із сакральних церемоніальних дій. ... Як у Франції, так і в Англії, було спільне переконання щодо італійських витоків англійської Маски, а на французький та англійський театр XVII століття великий вплив здійснили італійські декорації та технології» (с. 259).

Головні героїні поеми — чарівниці Мелісса та Альсіна — з'являлися на сцені на величезних дельфінах та човнах, що перетворювалися на крилатих морських чудовиськ. На сцені їздили колісничі, запряжені кентаврами. Сирени та зачаровані рослини, хор монстрів, балет на конях — все було покликано вразити аристократичну публіку. Тут також можна провести паралель з англійською придворною «Маскою темряви», поставленою придворним сценаристом і поетом Б. Джонсоном у 1605 році: «"Маска темряви" була успішною з багатьох причин. Насамперед вистава буяла спецефектами: морська машина, яка домагалася зобразити хвилювання на морі, гігантський снаряд у вигляді перламутрової раковини, що пливе океаном у пошуках землі та ін.» (Соколова, 2021, с. 292).

Сучасники Ф. Каччіні називали оперу «Звільнення Руджеро з острова Альчина» «співаним балетом», який закінчувався грандіозним спільним танцем акторів. Твір характеризувався драматичним вокалом і наявністю харизматичних жіночих персонажів.

Опера Ф. Каччіні інтонаційно близька до стилю Клаудіо Монтеверді та Якопо Пері, хоча прем'єра опери К. Монтеверді «Орфей» відбулася в 1607 році (менш ніж за 20 років до оперної прем'єри Ф. Каччіні). Композиторка залишила коментарі до вокального виконання, а також низку зауважень щодо інструментування. Опера ретельно структурована, кожна із сольних партій має свою тональність.

В опері використовується новий стиль вокальної подачі — речитатив (*recitativo*), який відтворював ритмічний та інтонаційний малюнок природного мовлення. Ф. Каччіні також ввела в оперу канцонету, виконану в стилі ансамблю «*Concerto Delle Donne*» з витіюватою, багато прикрашеною орнаментикою.

До складу оркестру Ф. Каччіні вводить лірон (ліра та гамба), що входить до сімейства інструментів лір. Інструмент лірон набув особливої популярності наприкінці XVI – на початку XVII століття. Він використовувався в італійських операх та ораторіях для супроводу вокалу, особливо підходив для супроводу вокальних партій героїчних персонажів.

Цікаво, що в акторському складі немає співаків-кастратів. Однак опера рясніє партіями для високих голосів (шість партій — для сопрано, дві

партії — для альтів, сім — для тенорів і одна — для баса). Ф. Каччіні розробила систему музично-технічних прийомів із багатою технікою асоціатив-метаморфоз, що забезпечувала не тільки перехід від драматичних партій до ліричних, а також їхню взаємодію (Chilesotti, 1896).

Основну частину розповіді опери віддано головним героям — Альсіні, Меліссі, Руджеро та Нунції. Альсіна — зла чарівниця, а Мелісса — добра. Музичний образ Альсіни, спокусливої, але підступної жінки, збудований на контрастах. Її характер спочатку альтруїстичний, але в процесі оповідання він трансформується і розкриває справжню природу головної героїні. У різний час вона благає, умовляє, лається, впадає у відчай і лютує. В Альсіні немає нічого поміркованого. Зміни в темпі та динаміці в її партіях повною мірою відображають зміни в її характері. Партія доброї чарівниці Мелісси, яка з'являється у чоловічому образі, представлена в тональності «до мажор». Мелісса бореться за те, щоб звільнити Руджеро від чарів Альсіни. Усі персонажі рухомі діями та емоціями, вираженими речитативом, що більше нагадує декламацію. Речитативу не вистачає мелодійності та передбачуваного ритму.

Критики творчості Ф. Каччіні дорікали їй за емоційну стриманість, відсутність музичного розмаїття та цілісності драматичної лінії. Внаслідок постійної зміни фактури та переходу від декламації до прикрас, широкого використання дрібної ритміки, вокалісти знаходили неймовірно складним виконання вокальних партій. Однак багато сучасників Ф. Каччіні вказували на кілька досконалих вокальних образів, створених композиторкою.

Отже, Ф. Каччіні у своїй творчій діяльності балансувала між невинністю, чесністю і стриманістю (*castità, onestà i continenza*) — трьома необхідними рисами вихованої італійської жінки раннього Нового часу, і гідністю (*virtù*) — шляхетною чоловічою рисою. Ф. Каччіні, дика і неспокійна (*fera et unquieta*), була жінкою, яка випередила свій час, кинула своє життя в жерло мистецтва. Масштаб її культурного впливу стає зрозумілим лише сьогодні, а саму композиторку наділили втішним епітетом «майстра оперного драматичного сюрпризу».

## Висновки

Серед флорентійських інтелектуалів епохи Бароко статус жінки-музиканта в професійному середовищі був неприйнятним. Проте популярність жіночих ансамблів вплинула на розвиток вокальної музики та барокової опери в Північній Європі.

Жіночі колективи швидко стали авангардом музичної культури Північної Італії на межі XVI–XVII століть, що загалом призвело до під-

вищення статусу жінки в музичній культурі Італії. Результатом творчості ансамблів також стали кардинальні зміни жанру мадригал епохи пізнього Відродження, що призвело до появи монодії (однак стилістика пізнього мадригалу широко застосовувалася в ранній опері XVII століття). Отже, жінки-вокалісти змінили хід музичної історії та стояли біля витоків народження опери.

Франческа Каччіні досягла приголомшливого успіху за життя завдяки своєму походженню з музичної сім'ї та обдарованості. Її опера «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (*Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*) — перша «жіноча» опера епохи Бароко та рідкісний зразок раннього балету часів глибоких культурних потрясінь. Наприкінці XVI століття у Північній Італії поліфонічному співу франко-фламандської школи (духовна музика) протистоїть новий світський стиль у формі співу. Розкриття образів головних персонажів опер Ф. Каччіні реалізовувалося за допомогою вокально-виконавських традицій, а система запису «безперервного баса» (*basso continuo*) та безпосередньо ритмічного малюнка вокальної лінії відбивали загальний характер арії в операх раннього Бароко. Афект вокальної лінії визначався характером музики, смисловою емблематикою тексту та музично-виразними прийомами. Афект став центральним компонентом моделі ранньої барокової опери.

*Наукова новизна.* Опера Ф. Каччіні зіставляється з протосалонними видовищними музично-театралізованими виставами Англії (придворна маска) та Франції (придворний балет), що беруть початок від інтелектуального «театру» придворних зібрань у Візантії, в яких простежуються сакральні-церемоніальні елементи.

Ступінь впливу культових жіночих ансамблів на розвиток ранньої барокової опери і статус жінок у музичній культурі Італії кінця XVI – початку XVII століття неможливо недооцінити, а паралель між першою «жіночою» італійською оперою епохи Бароко та протосалонними жанрами Європи і Британії того ж періоду охоплює галузь музичної фактології.

*Перспективи подальшого дослідження* полягають у вивченні творчості Б. Строцці — композитори епохи Бароко, чия вокально-оперна спадщина є невивченою, а тому актуальною.

## Список посилань

Соколова, А. В. (2021). *Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Росії-України* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової]. [https://](https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/)

[knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/](https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/)

- Bowers, J. M. (1986). The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700. In J. Bowers, & J. Tick (Eds.), *Women Making Music: The Western art tradition, 1150–1950* (pp. 116–161). University of Illinois Press.
- Brown, H. M. (1981). The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. *Early Music*, 9(2), 147–168. <https://doi.org/10.1093/earlyj/9.2.147>
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian Opera*. Oxford University Press.
- Chilesotti, O. (1896, August 20). La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina di Francesca Caccini. *Gazzetta Musicale di Milano*, 559–561.
- Golos, J. (1963). Italian Baroque Opera in Seventeenth-century Poland. *The Polish Review*, 8(2), 67–75.
- Poynor, F. (2016). Finding their voice: Women musicians of Baroque Italy. *The Expositor*, 12, 70–79.
- Raney, C. (1967, October). Francesca Caccini's 'Primo Libro'. *Music & Letters*, 48, 350–357.
- Raney, C. (1971). *Francesca Caccini, musician to the Medici, and her primo libro (1618)* [PhD Dissertation, New York University].
- Reiter, W. S. (2020). *The Baroque Violin & Viola* (Vol. 2: A Fifty-Lesson Course). Oxford University Press.
- Russel, J., & Cohn, R. (Eds.). (2013). *Concerto Delle Donne*. Book on Demand.
- Silbert, D. (1946). Francesca Caccini, Called La Cecchina. *The Musical Quarterly*, 32(1), 50–62. <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.1.50>

## References

- Bowers, J. (1986). The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700. In J. Bowers, & J. Tick (Eds.), *Women Making Music: The Western art tradition, 1150–1950* (pp. 116–161). University of Illinois Press [in English].
- Brown, H. M. (1981). The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. *Early Music*, 9(2), 147–168. <https://doi.org/10.1093/earlyj/9.2.147> [in English].
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian Opera*. Oxford University Press [in English].
- Chilesotti, O. (1896, August 20). La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina di Francesca Caccini [*The liberation of Ruggiero from the island of Alcina* by Francesca Caccini]. *Gazzetta Musicale di Milano*, 559–561 [in Italian].
- Golos, J. (1963). Italian Baroque Opera in Seventeenth-century Poland. *The Polish Review*, 8(2), 67–75 [in English].
- Poynor, F. (2016). Finding their voice: Women musicians of Baroque Italy. *The Expositor*, 12, 70–79 [in English].
- Raney, C. (1967, October). Francesca Caccini's 'Primo Libro' [Francesca Caccini's 'First Book']. *Music & Letters*, 48, 350–357 [in Italian].

- Raney, C. (1971). *Francesca Caccini, musician to the Medici, and her primo libro (1618)* [PhD Dissertation, New York University] [in English].
- Reiter, W. S. (2020). *The Baroque Violin & Viola* (Vol. 2: A Fifty-Lesson Course). Oxford University Press [in English].
- Russel, J., & Cohn, R. (Eds.). (2013). *Concerto Delle Donne* [Women's Concert]. Book on Demand [in Italian].
- Silbert, D. (1946). Francesca Caccini, Called La Cecchina. *The Musical Quarterly*, 32(1), 50–62. <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.1.50> [in Italian].
- Sokolova, A. V. (2021). *Vizantiisko-lytsarskyi kulturnyi fenomen u relihiinykh i tvorchykh tradytsiakh Brytanii-Anhlii ta Rusi-Ukrainy* [The Byzantine-Chivalric Cultural Phenomenon in the Religious and Creative Traditions of Britain-England and Rus-Ukraine] [Doctoral Dissertation, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music]. <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/> [in Ukrainian].

## The Phenomenon of the Composer Francesca Caccini in the Context of Italian Musical Culture of the Baroque Era

Alla Sokolova

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine

*The aim of the article* is to determine the role of the composer Francesca Caccini in the Italian musical culture of the Baroque era and to reveal the vocal and stylistic features of F. Caccini's first female opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina*. *The results* include an analysis of the works of leading Western scholars on the Italian musical culture of the Baroque period. It is argued that the emergence of female vocal ensembles changed the musical landscape of Italy and influenced the genre stylistics, vocal performance traditions, and musical expressive techniques. It is determined that F. Caccini's contribution to the art of vocal opera is undeniable. The article demonstrates that the opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina* can be compared with proto-salon musical and theatrical performances of Europe and Britain. *The scientific novelty* lies in the attempt to determine the degree of influence of cult female ensembles on the status of women in Italian musical culture at the end of the 16<sup>th</sup> and beginning of the 17<sup>th</sup> centuries, as well as to draw parallels between the first "female" Italian opera of the Baroque era and the proto-salon genres of Europe and Britain (English court masque, French court ballet). *Conclusions*. It is proved that in the 16<sup>th</sup> century, gender norms in society allowed women to perform music only in monasteries. The activity of the *Concerto Delle Donne* ensemble is identified as a turning point in Italian musical culture, which can be equated with a gender-musical revolution. Emphasis is placed on F. Caccini's first "female" opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina* as a rare example of early Baroque opera and ballet. The genre and stylistic features of the opera are characterised. A parallel between F. Caccini's opera, the proto-salon genres of Europe and Britain, and the "intellectual theatre" of court gatherings in Byzantium is identified. The article highlights the extent of the cultural influence of F. Caccini's works on the gender factor in Italian musical culture.

*Keywords*: cult vocal ensembles; F. Caccini's work; the first "female" opera; proto-salon musical and theatrical performances; madrigal; polyphony; monody

### Інформація про автора

Алла Соколова, доктор мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. Н. Нежданової, Одеса, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4841-6342, e-mail: [asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)

### Information about the author

Alla Sokolova, DSc in Art Studies, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4841-6342, e-mail: [asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри

Михайло Титаров

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

*Мета статті* — дослідити жанрово-стильові особливості Квінтету для кларнета й струнних інструментів К. М. Вебера, одного з найвідоміших творів камерно-ансамблевого репертуару сучасних кларнетистів. *Результати дослідження*. Незважаючи на тенденції доби романтизму в оперних творах К. М. Вебера, стилістичні особливості інструментальних творів, зокрема Квінтету для кларнета й струнних інструментів, вказують на тісний зв'язок із музичним мисленням і музичною мовою доби класицизму. У музиці Квінтету можна виявити багато алузій на музичний стиль інструментальних творів В. А. Моцарта, зокрема крупних циклічних композицій за участі кларнета-соло — кларнетового концерту й кларнетового квінтету (1791). Прояв традицій класицизму можна простежити в трактуванні музичної форми Квінтету за принципом сонатно-симфонічного чотиричастинного циклу з сонатним *Allegro*, повільним *Adagio* (Фантазія), менуетом (*Capriccio* з ознаками скерцо) й фінальним рондо (за структурою це рондо-соната). Романтичні тенденції проявилися в оновленні образної сфери Квінтету з певним наближенням до оперного жанру, а також у трактуванні кларнета як сольо-концертного інструмента з домінуванням кларнетової партії, віртуозністю її побудов у швидких частинах і прагненням до інструментального співу в кантілені. *Наукова новизна*. Визначено жанрову та стильову специфіку кларнетового Квінтету К. М. Вебера, принципи взаємодії кларнета з інструментами струнної групи, виявлено й доведено вплив тенденцій доби класицизму на тематизм та формотворення. *Висновки*. У кларнетовому Квінтеті К. М. Вебера відбувається вихід за межі камерно-інструментального жанру. Музичну тканину твору збагачено ознаками концертності внаслідок сольо-віртуозного трактування партії кларнета та виокремлення її з-поміж інших інструментів ансамблю. Стилістика й формотворення вказують на тісний зв'язок із мистецтвом доби класицизму. Тематизм частин має риси нової образності, яка пов'язана з естетикою романтизму, елементами театралізації.

*Ключові слова*: кларнет; кларнетовий квінтет; творчість К. М. Вебера; жанр; стиль

### Для цитування

Титаров, М. (2023). Кларнетовий квінтет у творчості Карла Марії фон Вебера: жанрово-стильові виміри. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 102–108. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282465>

### Вступ

Кларнет, як один з інструментів групи дерев'яних духових, посідає чільне місце в сучасному оркестровому та сольо-ансамблевому виконавстві. Інтенсивний розвиток виконавських традицій, що формувалися протягом трьох останніх століть, у сукупності з еволюцією самого інструмента та вдосконаленням принципів гри сформували ґрунт для появи різножанрового й різностильового сольо-ансамблевого репертуару, написаного відомими композиторами. Камерно-інструменталь-

ний репертуар кларнетистів є доволі великим за обсягом, характеризується надзвичайно високою мірою художньої досконалості й потребує від виконавців змістовної, осмисленої інтерпретації. Дослідження камерно-інструментальних творів кларнетового репертуару дає підстави для розуміння сучасного стану функціонування кларнетового виконавства та усвідомлення характеру взаємовпливів і перспектив щодо подальшого розвитку.

Серед різноманітних ансамблевих складів за участі кларнета слід виділити *кларнетовий квін-*

*мет.* До складу цього ансамблю входять інструменти двох груп — дерев'яної духової (кларнет) і струнно-смичкової (струнний квартет). Такий ансамбль виник у XVIII столітті й поява перших творів припадає на добу класицизму. Для цього складу писали видатні європейські композитори В. А. Моцарт, К. М. Вебер, Й. Брамс, П. Гіндеміт та ін., і кожен з цих творів є справжнім шедевром, що відображає квінтесенцію творчих поглядів свого автора.

Матеріалом дослідження обрано кларнетовий квінтет відомого німецького композитора, одного з засновників європейського музичного романтизму, К. М. Вебера. Цей твір є одним із найпопулярніших у камерно-ансамблевому репертуарі сучасних кларнетистів. Водночас він є недостатньо вивченим із позицій жанрової та стильової специфіки, що потрібно для розуміння його образності та змісту.

*Аналіз попередніх досліджень.* Незважаючи на відомість і популярність кларнетового Квінтету К. М. Вебера у виконавців, цей твір залишається малодослідженим у науковій літературі. Українські науковці, автори праць, присвячених історії кларнета, приділяють увагу іншим аспектам кларнетового мистецтва. Так, Р. А. Вовк (2004) у кандидатській дисертації «Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета» досліджує та успішно розв'язує низку взаємопов'язаних питань кларнетової аплікатури в їхній історичній ретроспекції та сучасному практично-виконавському вимірі. З. П. Буркацький (2004) у кандидатській дисертації «Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста» та наукових статтях приділяє значну увагу питанням виконавської майстерності музикантів-кларнетистів, не оминаючи період творчості К. М. Вебера (Буркацький, 2018), однак без конкретизації стосовно кларнетового Квінтету. У кандидатській дисертації В. В. Громченка (2007) «Кларнет у музичній культурі XVIII століття» досліджено розвиток конструкції інструмента, формування його виконавського статусу та художньої індивідуальності протягом XVIII століття. Зауважимо, що поява Квінтету Вебера припадає на початок XIX століття. Щодо творчої спадщини К. М. Вебера у цілому, то в працях українських науковців більше уваги приділяється оперному жанру, ніж інструментальній музиці, а докладної наукової монографії про творчість К. М. Вебера немає. Інформація про кларнетові опуси К. М. Вебера та його попередників, зокрема й про кларнетовий Квінтет, трапляється в європейських та американських публікаціях (Е. Саймон (Simon, 1950); У. Рау (Rau, 1977); А. Райс (Rice, 1987, 2003); М. Туза (Tusa, 2001) та ін.), однак без визначення жанрово-стильової специфіки кларнетового Квінтету.

**Мета статті** — дослідити жанрово-стильові особливості Квінтету для кларнета й струнних інструментів Карла Марії фон Вебера.

### Результати дослідження

За часів К. М. Вебера кларнет (від лат. *clarus* — ясний, італ. *Clarinetto* — маленька *clarino*) вважався сольо-ансамблевим й оркестровим музичним інструментом, до того ж в оркестр його було введено тільки в кінці XVIII століття. Винайдений у 1700 році (винахідник — нюрнберзький майстер Й. Х. Деннер), кларнет спочатку вважався різновидом французького духового інструмента шалюмо (фр. *chalumeau*) і як самостійний інструмент здобував визнання поступово, протягом усього XVIII століття. За цей час він зазнав суттєвого вдосконалення своєї конструкції, що вплинуло на якість звуку й розширення виконавських можливостей. Класичну модель кларнета з шістьма клапанами винайшов знаменитий французький кларнетист Жан-Ксав'є Лефевр лише в 1791 році.

Питання про час появи кларнета в складі оркестрових капел є неоднозначним. Першим твором, у якому вірогідно використовувався кларнет, була Меса французького композитора Ж.-А. Фабера (1720). Партія кларнета наявна в деяких операх Г. Ф. Генделя (наприклад, в опері «Тамерлан», 1724). Але поява кларнета в оркестрових партитурах протягом першої половини XVIII століття була епізодичною.

У поширенні європейської популярності кларнета як оркестрового інструмента суттєва роль належала музикантам мангаймського оркестру, які одними з перших впровадили кларнети в склад своєї оркестрової капели на постійній основі. Під час концертів мангаймського оркестру у Парижі (1755), де кларнети зазвучали в симфоніях Я. Стамця, тембром та виконавськими можливостями цього інструмента зацікавився відомий оперний композитор Х.-В. Глюк. Згодом він увів кларнети в оркестр своїх італійських опер «Орфей» і «Альцеста». Оскільки обидві опери були дуже популярними в Європі, це посприяло зростанню інтересу до кларнета з боку композиторів і музикантів.

Інший шлях зростання статусу кларнета як оркестрового інструмента був пов'язаний з ім'ям видатного австрійського композитора В. А. Моцарта. Знаючи кларнет із дитинства, композитор почав цілеспрямовано вводити цей інструмент у свої оркестрові партитури після особистого відвідування Мангайма (1777) і знайомства із мангаймським придворним оркестром та його музикантами-віртуозами. Першим твором, написаним після професійної подорожі в Мангайм, стала Паризька симфонія

D-dur (1778). Оскільки не всі тогочасні оркестри мали гарних кларнетистів, Моцарт писав кларнетові партії, виходячи з наявного рівня майстерності виконавців, що можна простежити за партитурами його опер та симфоній.

Логічним наслідком розвитку європейського кларнетового виконавства протягом другої половини XVIII століття стало закріплення двох кларнетів у складі класичного оркестру, в чому можна переконатися на прикладі партитур трьох симфоній В. А. Моцарта 1788 року та Лондонських симфоній Й. Гайдна, написаних після смерті В. А. Моцарта. Це створило умови для подальшої еволюції кларнета як оркестрового інструмента.

Кларнетисти, які розвивали техніку гри до найвищого, віртуозного рівня, могли грати щось складніше за оркестрові партії, наприклад, розвинені кларнетові соло. У другій половині XVIII століття виник і дістав поширення жанр *кларнетового концерту*, в якому кларнет був протиставлений оркестру й соліст мав можливість продемонструвати свої виконавські можливості й навички віртуозного володіння інструментом. Авторами більшості кларнетових концертів були музиканти та вихованці мангаймського оркестру (Й. М. Мольтер, Я. Стамиць, К. Ф. Стамиць, Ф. Данци, Г. Фукс, А. Дімлер, Ф. Тауш, Л. Кожелух та ін.). Кульмінацією розвитку жанру кларнетового концерту в другій половині XVIII століття став концерт В. А. Моцарта (KV 622, 1791), написаний для віденського придворного музиканта-кларнетиста А. Штадлера.

Інший шлях використання кларнета як мелодичного інструмента полягав у його впровадженні в склад різних ансамблів. У такий спосіб виник жанр *кларнетового квінтету* за участі кларнета й класичного квартету струнних інструментів (дві скрипки, альт, віолончель). Найвідомішим твором доби класицизму для цього виконавського складу став кларнетовий квінтет В. А. Моцарта «Stadler» (KV 581, 1789). У ньому розроблено принципи ансамблевої взаємодії інструментів різних груп і відображено великі досягнення в розвитку тогочасного мистецтва гри на кларнеті.

Тож до 10-х років XIX століття кларнет пройшов великий шлях змін і технічних удосконалень. Він посів своє місце в складі дерев'яної групи тогочасних оркестрових капел, які надалі перетворилися на симфонічні оркестри, і водночас завоював достатньо велику популярність у виконавців і композиторів як сольний і сольо-ансамблевий інструмент. Саме так він був представлений у жанрі квінтету для кларнета й струнних інструментів, який продовжив розвиватися в посткласичний період. Твори для такого складу писав німецький композитор-романтик К. М. Вебер.

Карл Марія Вебер (1786–1826) — відомий німецький композитор, диригент, піаніст, музичний критик, один із засновників національної оперної школи (поряд із В. А. Моцартом і Л. Бетховеном, авторами «Чарівної флейти» й «Фіделіо»), засновник німецької романтичної опери (разом із Е. Т. А. Гофманом, автором опери «Ундіна»). Був різнобічно обдарованою людиною, мав нетривале, але надзвичайно яскраве життя, насичене різноманітними подіями й творчими подорожами. Літературний хист надав можливість написати автобіографічний роман «Життя музиканта» (незавершений), публікувати критичні статті й рецензії, публічно висловлювати власну позицію (наприклад, проти засилля в Німеччині італійської опери).

Життєвий шлях К. М. Вебера був типовим для яскравої творчої особистості межі XVIII–XIX століть. Із самого дитинства його оточувала атмосфера театру, яка сприяла розвитку музичної обдарованості, і це дало можливість уже в юному віці визначитися з пріоритетами й вирішити, що подальше життя слід пов'язати з музикою й театром.

Майбутній композитор народився у творчій багатодітній родині театрального капельмейстера й співачки. Батьки багато гастролювали й переїжджали з міста в місто. Це не завадило дати обдарованому синові гарну музичну освіту. У кожному місті йому наймали кращих педагогів із фортепіано й композиції. Вчителями були, зокрема, Міхаель Гайдн (у місті Зальцбург) і абат Фоглер (у Відні).

Завдяки тривалим і цілеспрямованим заняттям Вебер уже в юному 10-річному віці опанує віртуозну фортепіанну техніку, що надає підстави для організації успішного концертного турне. На той час припадає й перший композиторський досвід. Свою професійну діяльність 17-річний Вебер вирішує пов'язати з театром і за рекомендацією свого вчителя Фоглера починає працювати капельмейстером в оперному театрі міста Бреславля.

Працюючи в оперних театрах, Вебер виявив себе прекрасним диригентом і виступив реформатором музично-театральних традицій. Він змінив розсадку музикантів в оркестрі, розмістивши їх за видами інструментів. Також він упровадив окремі заняття для розучування нових партій і генеральні прогони нових вистав. Нововведення молодого капельмейстера наштовхувалися на непорозуміння з боку досвідчених музикантів, проте Веберу вистачило впевненості й сил, щоб відстояти свою позицію. Упроваджені зміни надалі закріпилися й поширилися по європейських оперних театрах, витиснувши старі традиції.

Живучи в Бреславлі, Вебер мав великі борги, від сплати яких 20-річний композитор утік у кон-



цертне турне. Завдяки щасливому випадку він отримав посаду музичного директора замку Карслруе в герцогстві Вюртемберг і в цей період написав свої симфонії й концертино для труби.

Після Вюртемберга Вебер відправився в наступне концертне турне. Він відвідав Мангейм, Гейдельберг, Дармштадт, Франкфурт, Мюнхен, Берлін та інші німецькі міста. У Франкфурті відбулася прем'єра опери «Сільвана», а в Мюнхені на замовлення короля Баварії Макса Йосипа були написані концертні твори для кларнета з оркестром.

Гастрольне життя закінчилося пропозицією очолити оперний театр у Празі (1813). Період життя, який музикант пов'язав із празьким театром, багато в чому визначив основні риси його подальшої творчої діяльності, сформував смак і композиторський стиль.

Від 1817 року й до кінця життя Вебер обіймає посаду капельмейстера оперного театру в Дрездені. Тогочасна дрезденська королівська опера перебувала під впливом італійських традицій, тому реформаторські ідеї Вебера зіштовхнулися з більш суттєвим опором. Композитор вирішив просувати їх силами талановитих німецьких артистів. Всупереч невдоволенню придворних кіл Вебер зібрав нову трупу й успішно поставив кілька яскравих вистав.

У Дрездені Вебер написав свої кращі опери — «Вільний стрілок», «Евріанта», «Оберон». Вони ознаменували початок нового періоду в розвитку німецької опери й принесли своєму творцю європейську славу.

Нетривалий, але надзвичайно яскравий творчий шлях Вебера підлягає такій періодизації:

1) 1804–1817 рр. — етап становлення творчості, передусім в жанрі опери; робота при різних дворах і театрах (капельмейстерство в оперному театрі Бреславлі, служба особистим секретарем герцога Вюртембергського в Штутгарді, керівництво оперним театром у Празі протягом 1813–1816 рр.). Утворення у Дармштадті товариства композиторів «Гармонійне суспільство», зацікавленість німецькою літературою й німецькою музикою (передусім піснею). Поява сольних інструментальних концертів для духових інструментів (кларнета, фагота, валторни, 1811 р.), камерно-інструментальних ансамблів, опер («Рюбецаль», «Сільвана», «Абу Гасан»). Публікація перших критичних статей.

2) 1817–1826 рр. — зрілий дрезденський період, робота в Королівському оперному театрі Дрездена на посаді диригента й керівника (директора) театру. Боротьба за національну німецьку оперу, проти панування італійських традицій. Період творчого розквіту. Поява кращих інструментальних творів — блискучо-віртуозного «Концертштюка»

для фортепіано з оркестром, фортепіанних сонат, циклу «Запрошення до танцю», в якому передбачено появу вальсів Ф. Шопена, та ін. Поява трьох найвідоміших опер — романтичного зінгшпилю «Вільний стрілок» (1821, Берлін), великої романтичної лицарської опери «Евріанта» (1823, Відень) та зінгшпиля «Оберон» (1826, Лондон).

Усі твори для кларнета, зокрема для кларнетового квінтета, належать до першого періоду творчості Вебера. Вони були написані протягом 1811–1816 років (переважна більшість — у 1811 році). Загалом Веберу належать шість великих творів для кларнета як сольного інструмента, які становлять дві великі групи — концертну й камерну. До концертної групи входять твори для кларнета-соло з оркестром — Концертно Es-dur (op. 26) і два концерти — f-moll (op. 73) та Es-dur (op. 74). Камерну групу утворюють Варіації для кларнета й фортепіано (op. 33), Кларнетовий квінтет зі струнними інструментами (op. 34) і Великий концертний дует для кларнета й фортепіано (op. 48). Усі кларнетові твори було написано саме в такій послідовності: перші чотири — в 1811 році, у тому ж році було розпочато роботу над квінтетом, тоді як Великий концертний дует написано пізніше, протягом 1815–1816 років. У 1815 році було завершено й роботу над кларнетовим квінтетом, яка тривала з великими перервами. Тож 1811 рік у творчій біографії композитора можна впевнено називати роком кларнета.

На створення великої кількості технічно складних кларнетових опусів у концертному й камерному жанрах, зокрема в жанрі кларнетового квінтету, Вебера надихнуло особисте знайомство з видатним німецьким кларнетистом-віртуозом Генріхом Йозефом Берманом (1784–1847), який служив у Баварському придворному оркестрі (м. Мюнхен) на посаді першого кларнетиста. Музиканти Баварської капели були прямими спадкоємцями традицій славного Мангаймського оркестру, й тому рівень їхньої виконавської майстерності був надзвичайно високим. Подібно тому, як новації та досягнення Мангаймського оркестру свого часу (до 1778 року, коли трапилося злиття з Баварським оркестром) підготували появу віденського класицизму, музиканти Мюнхенської капели на початку XIX століття підготували ґрунт для творчих пошуків композиторів доби романтизму, а в його складі перебували талановиті виконавці, зокрема й молодий кларнетист Г. Берман, який ще до приїзду в Мюнхен вчився в кращих кларнетистів старшого покоління — Йозефа Бера й Франца Тауша, а в Баварській капелі від 1806 року був першим кларнетистом, і вже до знайомства з Вебером гастролював країнами Європи як сольний виконавець.

Зустріч К. М. Вебера й Г. Бермана сталася в березні 1811 року й започаткувала нетривале, але надзвичайно плідне творче спілкування, яке розпочалося появою кларнетового Концертино, написаного спеціально для Г. Бермана, та призвело до появи інших концертних та камерно-ансамблевих творів для кларнета як віртуозного сольного інструмента (двох концертів для кларнета з оркестром та Варіацій для кларнета й фортепіано) та їх виконання під час концертних виступів у гастрольних турах, де Вебер виступав у ролі диригента (у кларнетових концертах) й піаніста (у Варіаціях для кларнета й фортепіано на теми з опери К. М. Вебера «Сільвана», написаних у грудні 1811 року в Празі під час гастрольного турне). Влітку 1812 року, після чергових гастролей, музиканти роз'їхалися — Г. Берман повернувся до Мюнхена, а К. М. Вебер у пошуках нового місця роботи поїхав у Берлін.

Квінтет для кларнета й струнних теж призначався для Г. Бермана, однак робота над цим твором розтягнулася в часі й кілька разів переривалася. Етапи роботи можна простежити за записами в щоденнику композитора. Вона почалася 24 вересня 1811 року в Йегенсторфі, і вже наступного дня був готовий менует, а за кілька днів — перше *Allegro* в ескізах. Після стрімкого початку написання Квінтету призупинилося й наступні записи про роботу над цим твором трапляються в березні 1812 року та в березні-квітні 1813 року. Тоді ж, у квітні 1813 року, були виконані три перші частини Квінтету, тобто весь написаний на той час матеріал; партію кларнета виконував Г. Берман. До роботи над Квінтетом Вебер повернувся в серпні 1815 року. У той час він відвідував Мюнхен і знову мав можливість спілкуватися з Берманом, що спонукало його до створення Великого концертного дуету для кларнета й фортепіано, над яким він працював одночасно із Квінтетом. 25 серпня 1815 року було завершено фінальне Рондо, а разом із ним і весь Квінтет. Прем'єра відбулася 26 серпня 1815 року в Мюнхені, кларнетову партію виконував Г. Берман.

Квінтет для кларнета й струнних написано в розрахунок на ефектне, блискуче виконання кларнетової партії, яка має виділятися з-поміж інших інструментів як партія соліста. На провідну роль кларнета вказує запис на титульному аркуші рукопису («*Quintetto per il clarinetto principale*»). Унаслідок такого трактування партії одного з інструментів камерного ансамблю Квінтет має яскраво виражені риси концертності. Виконавський склад та співвідношення інструментів дає підстави вважати цей камерний твір своєрідним концертом у мініатюрі.

Незважаючи на тривалі перерви у створенні Квінтету, всі його частини витримано в єдиній ма-

нері, а від сприйняття циклу складається враження, неначе він був написаний послідовно, від початкового *Allegro* до фіналу. У загальній будові Квінтету втілено риси симфонічного варіанту класичного інструментального циклу. Сонатне *Allegro* I частини має чітку класичну структуру, а багатотемність експозиції, яка відкривається повільною вступною побудовою й має по дві теми головної та побічної партій, викликає асоціації з сонатними *Allegro* В. А. Моцарта. Різноманітний матеріал в партії кларнета — від маршоподібних пунктирів до ламентозних подихів — об'єднується в єдине ціле ідеєю демонстрації ефектної віртуозної гри, а обрамлення композитором тональність (B-dur) знімає аплікатурні складності. Кларнет взаємодіє зі струнними інструментами на правах соліста, а також вступає з ними в діалоги (наприклад, із віолончеллю в побічній партії), що створює ефект діалогу персонажів театральної вистави, тобто додає елемент театралізації.

У повільній II частині (Фантазія) головним героєм є кларнет, а сама частина написана як арія, де кларнетист має проспівати свою партію під акомпанемент струнних. Крихке мереживо музичної тканини двічі переривається висхідними гамоподібними пасажами кларнета через усі регістри. Попри назву «Фантазія», II частина написана в тричастинній формі з динамізованою репризою, що теж є ознакою оперної арії.

У III частині Квінтету композитор переключав нашу увагу з аріозної кантилени на жанрово-побутовий компонент. Це менует із тріо та репризою *da capo*, наявність якого в складі циклу вкотре вказує на зв'язок із традиціями доби класицизму, зокрема в принципах будови сонатно-симфонічного циклу. Однак у музиці цієї частини Квінтету менуетна хода не відчувається; замість неї наявні риси скерцозності, що відповідає підзаголовку *Capriccio*. Завдяки темповому позначенню *Presto* репліки інструментів пролітають у швидкому темпі, а музична тканина буквально пронизана контрастними зіставленнями ритміки, динаміки та регістрів, що створює ефект театральної гри.

Фінал Квінтету, що має назву «Рондо», написано у формі рондо-сонати. У зверненні до цієї форми у фіналі інструментального циклу та в структурній чіткості її побудов укотре можна виявити зв'язок із тенденціями формотворення доби класицизму. Під час викладу головної й побічної партій в експозиції партія кларнета домінує, тоді як роль струнних зводиться до акомпанементу; місцями з характерною ритмізацією, яка нагадує галоп. Далі на перший план поступово виходять інструменти струнного квартету: вони беруть участь у розробці тематичного матеріалу, зокрема й засобами імітаційної полі-

фонії. У скороченій репризі відновлюється початковий баланс партій інструментального ансамблю, а блискучі пасажі кларнета в кодї фіналу остаточно закріплюють за нам статус соліста в ансамблі виконавців і надають усьому твору статус концертного, із яскраво вираженими рисами театральності у взаємодії інструментів.

Тож у своєму кларнетовому Квінтеті К. М. Вебер виходить за межі камерно-інструментального жанру й наділяє свій твір ознаками концертності, головним чином унаслідок сольоно-віртуозного трактування партії кларнета та виокремлення її з-поміж інших інструментів ансамблю. Стилїстика й формотворення вказують на тісний зв'язок із мистецтвом доби класицизму. Водночас музичний тематизм частин збагачується новою образністю, яка пов'язана з естетикою романтизму, елементами театралізації та ін.

## Висновки

Як показав проведений аналіз, незважаючи на тенденції доби романтизму, що яскраво проявилися в оперних творах К. М. Вебера, стилїстичні особливості його інструментальних творів першого періоду творчості, зокрема Квінтету для кларнета й струнних інструментів, вказують на тісний зв'язок із музичним мисленням і музичною мовою доби класицизму. У музиці Квінтету можна виявити багато алюзій на музичний стиль інструментальних творів В. А. Моцарта, зокрема на стиль кларнетового концерту й кларнетового квінтету (1791). Крім стилїстичних впливів, традиції класицизму проявились у трактуванні музичної форми Квінтету як чотиричастинного циклу із сонатним *Allegro*, повільним *Adagio* (Фантазія), менуетом (*Capriccio* з ознаками скерцо) і фінальним рондо (за структурою це рондо-соната). Водночас кларнет розуміється не як камерно-ансамблевий, а як сольоно-концертний інструмент. Це проявляється у перевазі партії кларнета у порівнянні зі струнними, у віртуозності її побудов у швидких частинах і прагненні до інструментального співу в кантілені. У цьому, а також в оновленні образної сфери Квінтету й певному наближенні її до оперного жанру проявляється естетика доби романтизму, яскраво втілена в оперній творчості К. М. Вебера.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному підході до аналізу кларнетового Квінтету К. М. Вебера, визначенні його місця у творчості композитора, уточненні жанрової та стилїсової специфіки, з'ясування принципів взаємодії кларнета з інструментами струнної групи, доведенні впливу тенденцій доби класицизму на тематизм та формотворення Квінтету.

*Перспективи подальших досліджень* пов'язані із вивченням історичної панорами розвитку жанру кларнетового квінтету від періоду музичного класицизму до сьогодення.

## Список посилань

- Буркацький, З. П. (2004). *Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Буркацький, З. П. (2018). Характерні види техніки у творах для кларнета пограниччя класицизму і романтизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 262–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147426>
- Вовк, Р. А. (2004). *Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Громченко, В. В. (2007). *Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової].
- Rau, U. (1977). *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik* [PhD Dissertation, Universität des Saarlandes].
- Rice, A. R. (1987). *A History of the Clarinet to 1820*. Claremont Colleges Library.
- Rice, A. R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford University Press.
- Simon, E. (1950). Weber's Clarinet Compositions. *The Clarinet, Fall*, 17–10.
- Tusa, M. C. (2001). Weber Carl Maria von. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 27, pp. 135–172). Oxford University Press.

## References

- Burkatskyi, Z. P. (2004). *Instruktyvno-khudozhnii material v systemi formuvannia maisternosti klarinetysta* [Instructional and artistic material in the system of formation of clarinetist skill] [PhD Dissertation, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music] [in Ukrainian].
- Burkatskyi, Z. P. (2018). Kharakterni vydy tekhniky u tvorakh dlia klarнета pohranychchia klasytsyzmu i romantyzmu [Typical types clarinet technology in the product on the demolition of classicism and romanticism]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 262–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147426> [in Ukrainian].
- Hromchenko, V. V. (2007). *Klarinet u muzychnii kulturi Yevropy XVIII stolittia* [The clarinet in the musical culture of Europe in the 18th century] [PhD Dissertation,

- Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music] [in Ukrainian].
- Rau, U. (1977). *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik* [Chamber music for clarinet and string instruments in the age of Viennese classicism] [PhD Dissertation, Universität des Saarlandes] [in German].
- Rice, A. R. (1987). *A History of the Clarinet to 1820*. Claremont Colleges Library [in English].
- Rice, A. R. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford University Press [in English].
- Simon, E. (1950). Weber's Clarinet Compositions. *The Clarinet, Fall*, 17–10 [in English].
- Tusa, M. C. (2001). Weber Carl Maria von. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 27, pp. 135–172). Oxford University Press [in English].
- Vovk, R. A. (2004). *Istoriia, akustychna pryroda i vyrazni mozhyvosti aplikatury klarneta* [History, acoustic nature and expressive possibilities of the clarinet appliqué] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].

## Clarinet Quintet in Carl Maria von Weber's Works: Genre and Style Dimensions

Mykhailo Tytarov

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to investigate the genre and style features of C. M. Weber's Quintet for clarinet and string instruments, one of the most famous works of the chamber ensemble repertoire of modern clarinetists. *Results*. Despite the tendencies of the era of romanticism in Weber's opera works, the stylistic features of his instrumental works, in particular the Quintet for clarinet and string instruments, indicate a close connection with the musical thinking and musical language of the era of classicism. In the music of the Quintet, one can find many allusions to the musical style of W. A. Mozart's instrumental works, in particular, large cyclical compositions featuring the solo clarinet, such as the clarinet concerto and clarinet quintet (1791). The manifestation of the traditions of classicism can be traced in the interpretation of the musical form of the Quintet on the principle of a sonata-symphonic four-part cycle, with a sonata *Allegro*, a slow *Adagio* (Fantasy), a minuet (*Capriccio* with elements of a scherzo) and a final rondo (which is structured as a rondo-sonata). Romantic tendencies are evident in the renewal of the figurative sphere of the Quintet, with a certain approach to the opera genre, as well as in the interpretation of the clarinet as a solo concert instrument, with the dominance of the clarinet part, the virtuosity of its constructions in fast parts and the desire for instrumental singing in the cantilena. *Scientific novelty*. The genre and style features of C. M. Weber's Clarinet Quintet are determined, as well as the principles of interaction of the clarinet with the instruments of the string group. The influence of the trends of the classicism era on the themes and form formation is revealed and proved. *Conclusions*. C. M. Weber's Clarinet Quintet goes beyond the chamber and instrumental genre. The musical fabric of the piece is enriched with features of concert performance due to the solo-virtuoso interpretation of the clarinet part and its separation from the other instruments of the ensemble. Stylistics and forms indicate a close connection with the art of the classicism era. The theme of the parts has features of a new imagery, which is connected with the aesthetics of romanticism, elements of theatricalisation.

*Keywords*: clarinet; clarinet quintet; the work of C. M. Weber; genre; style

### Інформація про автора

**Михайло Титаров**, аспірант, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-7274-8574, e-mail: mtitarov@gmail.com

### Information about the author

**Mykhailo Tytarov**, PhD Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7274-8574, e-mail: mtitarov@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.



## Інтерпретації українських хороводів і хороводних танців у сучасному професійному народно-сценічному хореографічному мистецтві

Ірина Гутник

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — виявити особливості сценічної інтерпретації хороводів і хороводних танців, їхнє місце та роль у репертуарі професійних колективів України. *Результати дослідження*. Констатовано, що як синкретичний жанр танцювального мистецтва хоровод тісно пов'язаний із піснею, зміст та характер якої зумовлюють ідейно-тематичний складник і композиційну побудову танцю та вокально-хореографічної композиції в цілому. З'ясовано, що створенню кожної хореографічної композиції передують фольклорні експедиції, під час яких балетмейстери досліджують народні звичаї та обряди, щоб потім відтворити у постановках народний дух та естетику. Виявлено, що сучасні балетмейстери, застосовуючи нові режисерсько-пластичні та музичні прийоми, звертаються до сценічної інтерпретації хороводів, збагачуючи їх новими танцювальними елементами, завдяки чому хореографічні твори набувають нових художніх форм і змісту та сучасного звучання. *Наукова новизна*. У статті вперше здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз сценічних інтерпретацій українських хороводів і хороводних танців, які входять до репертуару провідних професійних колективів сучасності. *Висновки*. Хороводи, як найдавніший та синкретичний жанр хореографічного мистецтва, не втрачають своєї актуальності в наш час як джерело сценічних творів. Балетмейстери створюють оригінальні інтерпретації українських хороводів та хороводних танців, які захоплюють глядача лаконічністю лексики та простотою композиційної побудови, багатством тем і красою хореографічних образів, щирістю почуттів, глибиною змісту й розмаїттям танцювальних малюнків. Тісний зв'язок хороводів з піснею сприяє створенню самобутніх вокально-хореографічних композицій, у яких пісня зумовлює характер та зміст танцю. Своєрідною рисою сценічних інтерпретацій хороводів є використання різного типу реквізиту, що сприяє створенню хореографічно-образних та видовищних малюнків. Сьогодні хороводи та хороводні танці є невід'ємним складником та окрасою репертуару професійних колективів України.

*Ключові слова*: хороводи; хороводні танці; український народно-сценічний танець; сценічна інтерпретація

### Для цитування

Гутник, І. (2023). Інтерпретації українських хороводів і хороводних танців у сучасному професійному народно-сценічному хореографічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 109–116. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282470>

### Вступ

Народне хореографічне мистецтво, особливо в умовах сьогодення, є потужним чинником духовного зростання нації, засобом збереження й розвитку національної самобутності й традиційної культури, носієм етнокоду народу. Український народний танець, як своєрідний ретранслятор системи моральних норм та цінностей обрядової культури

українців, відіграє важливу роль у формуванні духовних ціннісних орієнтирів сучасного суспільства.

Важливе значення у збереженні, розвитку та популяризації українського танцю належить професійним колективам, а саме — ансамблям народного танцю, народним хоровим колективам, ансамблям пісні й танцю, які мають у своїх творчих доробках українські народно-сценічні танці, різні за формою, видом та жанром.

Окрасою та невід'ємним складником репертуару переважної більшості таких колективів є хороводи та хороводні танці. Вони можуть бути представлені у концертній програмі окремими творами або ж органічно вплітатися у вокально-хореографічні композиції, танцювальні сюїти, але завдяки оригінальній, цікавій сценічній інтерпретації та професійному виконанню ніколи не втрачають своєї актуальності.

*Аналіз попередніх досліджень.* Українські хороводи упродовж багатьох десятиліть є об'єктом наукових досліджень етнографів, фольклористів, мистецтвознавців, хореологів. Серед фундаментальних праць, де значну увагу приділено хоровам, подано їх класифікацію, що залишається актуальною і сьогодні, слід назвати монографію А. Гуменюка (1962) «Українські народні танці», збірник «Українські народні танці», укладений А. Гуменюком (1969), підручник «Український танець» К. Василенка (1997). Поділ хороводів на три групи за темами та на дві групи за хореографічними особливостями зробив А. Гуменюк (1969, с. 7, 10–11). Водночас К. Василенко (1997) запропонував розподіл хороводів та хороводних танців на чотири різновиди залежно від змісту, стилістичних і хореографічних особливостей (с. 14).

О. Мерлянова (2006) у дисертаційному дослідженні, аналізуючи жіночі танці в контексті календарно-річної та сімейної обрядовості, пропонує розподіл українських жіночих хороводів (танків) на шість груп відповідно до музичної основи, хореографічного малюнка, лексики та драматургії. Авторка зазначає, що переважна більшість хороводів виконувалась у весняно-літній період від дня св. Юрія, Благовіщення до Великодня, а також у період Зелених та купальських свят (с. 11). У роботі проаналізовано жіночі народно-сценічні танці в постановці відомих українських балетмейстерів (с. 119–141).

Науковці Ф. Трегубова та Д. Трегубов (2021) на прикладі хороводів циклу «Подоланочка» дослідили особливості драматургії первісних весняних обрядів українців і дійшли висновку, що «Подоланочка» є постановкою своєрідного магічного дійства, завдяки якому передаються сонячні ритми, покращується врожайність та відбувається ініціація дівчат. Автори проаналізували зв'язок сюжету й танцювальних елементів хороводів із ритуалами та довели, що хореографічні малюнки хороводів є типовими магічними узором писанкарства.

Традицію хороводів у календарній обрядовості українців аналізує Л. Волянчук (2014), акцентуючи увагу на тому, що обрядові танці, в першооснові яких були хороводи, тісно взаємопов'язані із

циклами природи; і саме природа для наших пращурів ставала джерелом ідей для танцювальних рухів, які мали практично-магічну мету.

Здійснена наукова розвідка засвідчила, що науковці зосереджуються переважно на дослідженні історичних витоків хороводів, їх класифікації, традиціях виконання, тоді як сценічні інтерпретації хороводів і хороводних танців у професійному народно-сценічному хореографічному мистецтві сучасності не були предметом спеціальних наукових досліджень, що зумовлює актуальність обраної теми.

**Мета статті** — виявити особливості сценічної інтерпретації хороводів і хороводних танців, їхнє місце та роль у репертуарі професійних колективів України.

### Результати дослідження

Поняття «народний танець» («танець, який виник і побутував у природному середовищі у виконанні носіїв фольклорних традицій» (Мерлянова, 2006, с. 43) тісно пов'язане з поняттям «народно-сценічний танець» — «танець, створений на основі трансформованого задля виконання за законами сцени фольклорного (народного, етнічного) першоджерела (танцю чи танців)» (Мерлянова, 2006, с. 44).

Народно-сценічний танець, який сьогодні вважають самостійним різновидом хореографічного мистецтва, розвивався в першій половині ХХ століття в професійних та аматорських хореографічних колективах, у танцювальних групах при народних хоровах колективах, коли відомі хореографи, серед яких В. Верховнець, П. Вірський та багато інших, почали активно працювати над обробкою та інтерпретацією фольклорного танцю для професійного виконання на сцені. Реформаторська творчість П. Вірського сприяла становленню та розвитку жанру українського народно-сценічного танцю, розширенню його лексичних та стилістичних можливостей.

«У народно-сценічному танці, в порівнянні з народним, розширився образно-тематичний діапазон, збагатився низкою композиційних прийомів, зросли виконавська техніка, акторська майстерність танцюристів», — зазначає В. Шевченко (2006, с. 69). Зазначаючи сценічної обробки, народно-сценічний танець зберігав образну та лексичну систему фольклорного першоджерела.

Питання трансформації фольклорних танців для виконання на сцені активно досліджував відомий теоретик української народної хореографії К. Василенко (1997), який у підручнику «Український танець», що за змістом та структурою фак-

тично є монографією, виокремив три принципи сценічної обробки: перший — *збереження першооснови фольклорного танцю*, другий — *аранжування та створення нового варіанту на основі традиційного танцю* і третій — *авторський варіант* (с. 104).

Говорячи про сценічну обробку фольклорного танцю, знаний український балетмейстер і педагог А. Кривохижа (2006) виділив такі ступені його стилізації (обробки): перший ступінь — *поверхова стилізація*, другий — *аранжувальний*, третій — *авторський*.

Сьогодні поняття «стилізація народного танцю» набуло ширшого значення й передбачає надання народному танцю характерних ознак іншого стилю. Створюючи народно-сценічні танці, балетмейстери переважно вдаються до авторських інтерпретацій народного танцю. Під терміном «інтерпретація», наслідуючи С. Кримського (2011), розуміємо «форму передавання, відтворення художнього явища, яка передбачає створення власних можливих варіантів передачі його змісту».

Друга половина ХХ століття була ознаменована професійними виступами ансамблів народного танцю, розвитком українського балету, де фольклорний танець знайшов нове прочитання, зазнавши того чи іншого ступеня обробки. Водночас сформувалась основна відмінність між фольклорним та народно-сценічним танцем: якщо фольклорний танець сприймається як танець анонімний, створений народом, то народно-сценічний танець вже є авторською роботою з певним ступенем обробки.

На сьогодні актуальною є класифікація українських народних танців, зроблена А. Гуменюком (1962), а згодом К. Василенком (1997), згідно з якою відбувається їх поділ на три види: *хороводи*, *побутові* та *сюжетні танці*.

Підґрунтям для становлення та розвитку танцювального мистецтва українців були хороводи — одна з первісних форм синкретичного мистецтва східнослов'янських народів, яка передусім виконувала обрядову функцію, оскільки була тісно пов'язана з язичницькими віруваннями, магичними діями та міфологією наших предків.

Існує кілька кваліфікацій хороводів. Так, А. Гуменюк (1969) у праці «Українські народні танці» поділяє хороводи за темами на три групи: *хороводи, в яких відображаються трудові процеси; хороводи, де відбито родинно-побутові стосунки; і хороводи, в яких оспівується природа* (с. 9). З точки зору хореографії автор робить розподіл хороводів на дві групи: *пантомімно-ілюстративні* — хороводи, в яких переважно солісти розігрують зміст пісні, створюючи яскраві

хореографічні образи, та *орнаментальні* — в яких зміст пісні розкривають хореографічні малюнки, інколи з використанням відповідного реквізиту (с. 13).

К. Василенко (1997) наголошував, що хоровод — «... найдревніший прояв народного генія, що зберіг свою першооснову» (с. 12). Науковець запропонував класифікувати хороводи залежно від змісту, стилістичних і хореографічних особливостей за чотирма різновидами:

1. *Хоровод, хороводна пісня*. Це класична форма синкретичного мистецтва, в якій основна увага приділяється пісні, а текст та хореографія мають другорядне значення;

2. *Хороводна гра-розвага*. Так автор називає хороводи, у яких зміст, розвиток дії обряду чи традиції розкривається засобами синтезу пісні, гри, ілюстративних жестів і міміки, танцювальних рухів. У хороводах цього виду драматичні елементи вдало поєднуються з поетичними та музично-хореографічними, тобто дія, художні образи, діалогічні форми пов'язані зі словом, ритмом, пластикою. На думку К. Василенка (1997), «... саме у хороводах, музичних іграх, розвагах закладались основи первісної народної драми, які в подальшому перейшли в народний театр» (с. 16);

3. *Хороводний танець з піснею і музичним супроводом*. Хороводи цього виду зазвичай мають просту та лаконічну хореографічну лексику й композиційну побудову, виконуються в повільному темі, що зумовлено ліричним, мелодійним пісенним супроводом;

4. *Хороводний танець з музичним супроводом*. У цих хороводах пісня та її зміст вже не є пріоритетними, а основним засобом виразності стали хореографічні рухи, удосконалені, доповнені елементами імпровізації, які можуть виконуватися як у повільних темпах, так і в швидких або мішаних.

Сьогодні, як і на етапі становлення української народно-сценічної хореографії, хороводи та хороводні танці є невід'ємним складником репертуару професійних та аматорських колективів. Сучасні балетмейстери, застосовуючи нові режисерсько-пластичні та музичні прийоми, звертаються до сценічної інтерпретації хороводів, завдяки чому такі хореографічні твори збагачуються новими танцювальними елементами, набувають нових художніх форм і змісту, й відповідно — сучасного звучання. Це цілком закономірно, адже народне танцювальне мистецтво не є незмінним — воно перебуває у постійному розвитку.

Народний танець на всіх етапах свого розвитку ставав художнім відображенням не лише загально-національних рис народу, його обрядів та вірувань, а був передусім предметно-

естетичним вираженням праці людини, багатогранності народного таланту, майстерності, які втілювалися в народних художніх промислах. Саме тому джерелом натхнення та темою багатьох творів народно-сценічної хореографії, зокрема хороводів, стали трудові процеси.

Яскравим прикладом та взірцем авторської сценічної інтерпретації хороводного танцю на трудову тематику є хореографічна композиція «Рукодільниці» з репертуару Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського. Видатному майстрові та реформатору українського народно-сценічного танцю П. Вірському вдалося створити та донести до глядача в опоетизованій художній формі складний процес ткання килима. Автор ретельно підійшов до підбору засобів зображення не лише трудового процесу, а й до створення художнього образу самих рукодільниць, народних майстринь, виробу яких сповнені особливої енергії, краси, щирості та українського національного колориту. Хореографічний номер створено з використанням елементів традиційних українських хороводів на трудову тематику. У танці чітко простежується стилістика, композиційна побудова та хореографічна лексика, притаманні хороводам. Балетмейстер зумів в оригінальній художньо-образній формі передати процес ткання килима завдяки використанню кольорових мотузок, що імітують нитки, цікавим хореографічним малюнкам і перебудовам, а також танцювальним рухам, комбінаціям, які вирізняються своєю лаконічністю, простотою та вдало імітують трудовий процес, а головне — оспівують красу праці.

Хороводи та хороводні танці яскраво представлені у творчому доробку видатного українського балетмейстера А. Кривохижі, якого «... заслужено вважають пропагандистом та хранителем українського національного хореографічного мистецтва, інтерпретатором українського хореографічного фольклору» (Островська, 2016, с. 228). Створенню кожної хореографічної композиції передували тривалі фольклорні експедиції, під час яких балетмейстер досліджував народні звичаї та обряди, щоб потім відтворити у свої постановках народний дух та естетику, адже, на думку майстра, «... хореографічна композиція має бути аналогом українського народного танцю чи обряду, тобто містити найцінніше, що є в українському фольклорі» (Островська, 2016, с. 224).

У репертуарі Академічного театру музики, пісні і танцю «Зоряни» зберігся «Танок-привітання» — повільний танець, подібний до полонезу, в основу якого покладено хоровод-гру «Воротар». За типом побудови «воротарі» є одноключовими

та двоключовими хороводами, у яких присутній композиційний елемент «ворітця».

Слід зазначити, що свого часу цей танець називався «Український хоровод “Воротар”» і був створений А. Кривохижею для Заслуженого ансамблю народного танцю «Ятрань» (Островська, 2016, с. 225). Номер розрахований на шість або дванадцять пар. Особливий колорит та образність створюють хустки на плечах у дівчат, які обігруються впродовж танцю. Саме з цього номеру — візитівки ансамблю — завжди розпочиналися сольні концерти славетного колективу «Ятрань» в Україні та за її межами.

Хоровод — синкретична форма народної творчості, де танець тісно пов'язаний із піснею, яка часто виступає джерелом створення хореографічних образів та змістового наповнення. Цей взаємозв'язок можна простежити на прикладі вокально-хореографічних композицій у виконанні професійних хорових колективів України. В їхньому репертуарі — розмаїття хороводних пісень, настрій і ритмічний малюнок яких і зумовлюють характер танцю. Важливим для балетмейстера, який працює в народному хорі, є вміння слухати народні пісні, розуміти їх, відчувати душею й серцем кожен нюанс, щоб потім яскраво та правдиво виразити їхню сутність у спільному виконанні хору та балету. Саме таким майстром пісенно-танцювальних фольклорних інтерпретацій був О. Гомон, який обіймав посаду головного балетмейстера хору ім. Г. Верьовки у 1981–2003 рр.

У творчому доробку О. Гомона чимало мистецьких творів, зокрема вокально-хореографічних сюїт, які створені на основі регіонального музично-пісенного фольклору українців, як-от «Дзвенить піснями Україна», «Над широким Дніпром», «Добрий вечір». І незмінним складником багатьох композицій балетмейстера є саме хороводні танці.

Наприклад, вокально-хореографічна сюїта «Добрий вечір» розпочинається хороводом із вишитими рушниками. Цікавою творчою знахідкою постановника стало саме використання у хороводі рушників, які віддавна були для українців етнічним символом, сакральним оберегом, уособлювали гостинність, добробут і духовну красу нації. Вишиті рушники в руках у танцівниць стали важливим складником засобів створення хореографічних образів і композиційної побудови твору, що сприяло яскравому сценічному втіленню ідеї не лише хороводної частини, а й сюїти в цілому.

Одним із найкращих зразків українських народних побутових танців вважають «Святковий гопак», створений О. Гомоном для виконання артистами балету Національного заслуженого ака-



демичного українського народного хору України ім. Г. Верьовки. Цей гопак вирізняється серед подібних творів композиційною побудовою: наявністю трьох частин, друга з яких — ліричний жіночий хоровод із завітчаними дугами.

Під ліричну пісню «Не шуми, калинонько» у виконанні жіночої хорової групи танцівниці з'являються на сцені з протилежних сторін двома випуклими півколами, тримаючись за руки, тим самим поєднуючи між собою дуги, які тримають над головами. У першій частині танцю дівчата плавно переміщуються по сцені, переходять з одного малюнка в інший і водночас не розривають рук, а лише змінюють їхнє положення. Завдяки цьому із завітчаних дуг утворюються цікаві хвилеподібні візерунки, які ніби перетікають один з одного. У другій частині цієї композиції дівчата виконують танцювальні комбінації в півколах та лініях, на місці та в просуванні, під час яких кожна танцівниця, майстерно обігруючи завітчану дугу, створює водночас і яскравий ліричний образ щирої та ніжної української дівчини, й квітучої, гостинної України.

Хороводи та хороводні танці, в яких оспівується природа, — найпоширеніші та найпоетичніші, адже тема приходу весни й пробудження природи посідає особливе місце в пісенно-танцювальному фольклорі українців.

Для наших пращурів «... зустріч весни відіграла неабияку роль, мала синхронізуватися з ритмом природи, коли поліпшувались погодні умови й збільшувалася тривалість дня, прокидалася природа після сну, починалися роботи на землі. Саме тому багато хороводів присвячено сонцю, яке ініціювало ці зміни» (Трегубова & Трегубов, 2021, с. 93). Основним малюнком таких хороводів є коло — символ сонця — або кілька кіл одночасно, що активно обертаються і цим самим символізують зростання сили сонця після зими. Такі хороводи могли виконуватися змішаним складом — дівчатами й хлопцями, але переважно лише дівчатами, які своїми танцювальними обрядами в різних інтерпретаціях закликали весну, визволяли її з зимового полону, виконували різні дії довкола центрального персонажа, що надалі сформувало образ дівчини-весни (Трегубова & Трегубов, 2021).

У вокально-хореографічній композиції «Веснянки» в постановці В. Дебелого в оригінальній художній формі зображено зустріч весни. Обряд закликання весни в давнину мав магичне значення, яке з часом втратилося, а сам обряд, зокрема виконання веснянок, став символізувати радість та величання весни. Цей твір є окрасою репертуару Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» та Націо-

нального заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки.

Розпочинається композиція ліричним дівочим хороводним танцем, який вирізняє особливий стиль та манера виконання — синтез легкості, грайливості, жіночності та ніжності, що досягається завдяки своєрідній постановці рук і корпусу виконавиць, виразним позам і жестам, оригінальній хореографічній лексиці, створеній на основі класичного танцю. Завдяки глибокому взаємозв'язку музичної та хореографічної драматургії в танці яскраво виражений ідейно-тематичний складник твору та наскрізна дія. Балетмейстерові на початку танцю вдалося створити на сцені дійсно таємничу атмосферу, коли глядач разом з виконавицями відчуває хвилювання в передчутті чогось невідомого, дивовижного, а згодом, почувши спів пташок, — легкість, піднесеність та радість від приходу весни.

Ліричні жіночі хореографічні образи створені постановником згідно з законами естетики та краси.

Хореограф уникає однотипної пластичної характеристики виконавиць, що дає можливість різноманітного трактування дівочих образів: вони є й дівчатами у весняному танку, вони подібні й до перших птахів, що сповіщають про прихід весни, одночасно уособлюють і різнокольорові весняні квіти як символ пробудження природи тощо, — зазначає О. Мерлянова. (2006, с. 133)

В останні десятиліття відбувається активний розвиток народно-сценічної хореографії не лише в Україні, а й у світі; відповідно зростають вимоги до балетмейстерів і виконавців, оскільки на сучасному етапі глядачеві замало бачити лише цікаву композиційну побудову та малюнки танцю — його приваблює видовищність сценічного номера.

Яскравим прикладом видовищного втілення теми весняного пробудження природи є вокально-хореографічна композиція «Закликання весни» у виконанні Театру народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури в постановці художнього керівника колективу Б. Колногузенка.

У першій частині танцю, створеній на хореографічній лексиці Наддніпрянщини, дівчата під пісню «Ой прийшла весна» водять хоровод та закликають весну своїм легкими, витонченими рухами, що передають ніжність і красу народного дівочого танцю Центрального регіону України. Несподівано змінюється музика — мелодія стає тривожною, що є своєрідним відображенням

діалогу Весни із Зимою, яка не хоче поступатися Весні своїм місцем. У танці цей конфлікт зображується динамічними обертаннями та виразними позами, які символізують холодні зимові хуртовини. Зрештою Весна перемагає і в образі дівчини виходить до танцівниць із квітами та кольоровими стрічками, які їм дарує.

У наступній частині танцю в руках дівчат з'являються квіткові гірлянди, які на початку номера були зав'язані на талії. Завдяки використанню барвистого реквізиту — стрічок, зелених гілочок та квіткових гірлянд — танцівниці утворюють на сцені цікаві багатопланові хореографічні малюнки, що в цілому сприяє створенню яскравої й видовищної картини приходу весни та пробудження природи.

Кульмінація танцю — велике коло, де в центрі дівчата піднімають на руках Весну, від якої розходяться квіткові гірлянди, ніби сонячні промені (Сапего, 2016).

Доволі часто в репертуарі хореографічних колективів можна побачити українські хороводи та хороводні танці, в яких відображено народні звичаї та обряди, пов'язані зі святом Івана Купала. Так, в ансамблі народного танцю «Київ» Київського національного університету культури і мистецтв є дівочий хороводний танець «Ой пливи, вінок», створений за мотивами українського народного звичаю, коли дівчата під час Купальських свят виплітають вінки та пускають їх на воду, сподіваючись передбачити свою долю, свого судженого. На створення композиції балетмейстера І. Гутник надихнула однойменна пісня (сл. Д. Луценка, муз. І. Шамо) у виконанні українського народного хору ім. С. Павлюченка Київського національного університету культури і мистецтв, під супровід якої виконується танець.

До річки несміливо підходить дівчина з вінком у руках, щоб пустити його на воду, але так і не наважується це зробити. З'являється гурт дівчат, які прийшли підтримати наймолодшу серед них. До солістки приєднуються її дві найближчі подруги, і втрьох вони кидають свої вінки у хвилі Дніпра. На березі річки дівчата починають водити хороводи, один хореографічний малюнок плавно перетікає в інший, кожен їхній рух розповідає про палке бажання зустріти своє кохання, про яке йдеться у пісні:

«Ой пливи, вінок,  
Ой пливи, вінок,  
Щастя-долю знайди...».

У фіналі танцю схвильовані дівчата підходять до річки, попереду — солістка. Застріями поглядами вони проводжають свої вінки, які «пливуть, як сни, мрії ясні».

Тема оспівування краси природи розкривається і в хороводах та хороводних танцях, в основу яких покладено народні традиції та звичаї, пов'язані з калиною, — національним рослинним символом українців, що уособлює в собі кохання, вірність, красу, гордість і незламність. У народному мистецтві України куш калини — опоетизований образ рідного краю, люблячої матері, закоханої дівчини. Тому характерним є використання балетмейстерами гілок калини у своїх творах, зокрема хороводах, для створення індивідуальних та узагальнених ліричних і героїчних хореографічних образів.

У репертуарі Заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю зберігся дівочий хоровод «Червона калина», який створив балетмейстер Д. Ластівка. Номер виконує жіночий склад ансамблю — хорова та балетна групи, тримаючи в руках гілки калини. Ліричний хоровод про кохання обрамлюють стриманими танцювальними рухами та композиційними малюнками артистки хору, що виходять на сцену разом із танцівницями, співаючи про червону калину й молоду дівчину, яка «хлопця полюбила». Варто зауважити, що характерним для цієї вокально-хореографічної композиції є простота, легкість і водночас мудрість, безпосередність, глибина та виразне виконання як народної пісні, так і хороводу. Мистецькі традиції Д. Ластівки продовжив Л. Сидорчук, який нині обіймає посаду головного балетмейстера Буковинського ансамблю пісні і танцю. Постановник створив дівочий хоровод «Веселкові передзвони», у якому джерелом образності стали дзвіночки в руках артисток балету, які ніби «ведуть розмову», відгукуючись на музику та спів жіночої хорової групи.

## Висновки

Незважаючи на простоту хореографічної лексики та композиційної побудови, ліричний характер, притаманний українським хороводам та хороводним танцям, вони в наш час не втратили своєї актуальності, а й надалі захоплюють глядача багатством тем і красою хореографічних образів, щирістю почуттів, глибиною змісту та розмаїттям танцювальних малюнків. Як синкретичний жанр танцювального мистецтва хоровод тісно пов'язаний з піснею, зміст та характер якої зумовлюють ідейно-тематичний складник і композиційну побудову танцю та вокально-хореографічної композиції в цілому.

Загалом у сучасних інтерпретаціях українських хороводів характерним є використання

балетмейстерами реквізиту — рушників, віночків, вербових гілочок, хустин, квіткових гірлянд, дзвіночків тощо, які сприяють створенню хореографічно-образних малюнків.

Завдяки професійній майстерності, самобутньому таланту українських балетмейстерів хоровади та хоровадні танці сьогодні входять до репертуару професійних колективів, які, зберігаючи твори корифеїв української народної хореографії, створюють сучасні сценічні інтерпретації цього найдавнішого жанру танцювального мистецтва.

*Наукова новизна.* У статті вперше здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз сценічних інтерпретацій українських хоровадів і хоровадних танців, які входять до репертуару провідних професійних колективів України.

### Список посилань

- Воляннюк, Л. (2014, 25 квітня). Традиція хоровадів у руховій культурі календарної обрядовості українців. *Науковий блог*. <https://naub.oa.edu.ua/2014/tradytsiya-horovodiv-u-ruhovij-kulturi-kalendarnoj-obryadovosti-ukrajintsiv/>
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*. Інститут підвищення кваліфікації працівників культури.
- Гуменюк, А. І. (Упоряд.). (1962). *Українські народні танці*. Видавництво Академії наук Української РСР.
- Гуменюк, А. І. (Упоряд.). (1969). *Українські народні танці* (П. П. Вірський, ред.). Наукова думка.
- Кривохижа, А. М. (2006). *Гармонія танцю*. Редакційно-видавничий центр Кіровоградського державного педагогічного інституту імені В. Винниченка.
- Кримський, С. Б. (2011). Інтерпретація. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 11). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-12420>
- Мерлянова, О. А. (2008). *Жіночі танці в українській народній хореографії* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Островська, К. В. (2016). Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 53, 220–230.
- Сапего, Я. К. (2016). Балетмейстерська творчість Б. Колногузенка в контексті розвитку української хореографічної культури. *Культура України. Серія: Культурологія*, 52, 276–284.
- Трегубова, Ф. Д., & Трегубов, Д. Г. (2021). Дослідження драматургії первісних хоровадів весняного циклу. *Культура України*, 74, 90–97.
- Шевченко, В. Т. (2006). *Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії*. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

### References

- Humeniuk, A. I. (Comp.). (1962). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances]. Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. I. (Comp.). (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances] (P. P. Virskiy, Ed.). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Krymskyi, S. B. (2011). Interpretatsiia [Interpretation]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 11). NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-12420> [in Ukrainian].
- Kryvokhyzha, A. (2006). *Harmonii tantsiu* [Dance harmony]. Editorial and Publishing Center of Kirovohrad State Pedagogical Institute named after V. Vinnychenko [in Ukrainian].
- Merlianova, O. A. (2008). *Zhinochi tantsi v ukrainskii narodnii khoreohrafi* [Women's dances in Ukrainian folk choreography] [PhD dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Ostrovskaya, K. V. (2016). Anatolii Kryvokhyzha – khrotytel khoreohrafichnykh tradytsii Ukrainy [Anatolii Kryvokhyzha as a guardian of Ukrainian choreographic traditions]. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 53, 220–230 [in Ukrainian].
- Sapeho, Ya. K. (2016). Baletmeisterska tvorchiist B. Kolnohuzenka v konteksti rozvytku ukrainskoi khoreohrafichnoi kultury [B. Kolnohuzenko's creative choreography work as part of the development of Ukrainian choreographic culture]. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*, 52, 276–284 [in Ukrainian].
- Shevchenko, V. T. (2006). *Mystetstvo baletmeistera v narodno-stsenichnii khoreohrafi* [The art of the ballet master in folk stage choreography]. State Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Trehubova, F. D., & Trehubov, D. H. (2021). Doslidzhennia dramaturhii pervisnykh khorovodiv vesnianoho tsykladu [The study of the archaic round dances dramaturgy from the spring cycle]. *Culture of Ukraine*, 74, 90–97 [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. Yu. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Instytut pidvyshchennia kvalifikatsii pratsivnykiv kultury [in Ukrainian].
- Volianiuk, L. (2014, April 25). Tradytsiia khorovodiv u rukhovii kulturi kalendarnoi obryadovosti ukrainsiv [The tradition of round dances in the movement culture of the calendar ritual of Ukrainians]. *Naukovyi bloh*. <https://naub.oa.edu.ua/2014/tradytsiya-horovodiv-u-ruhovij-kulturi-kalendarnoj-obryadovosti-ukrajintsiv/> [in Ukrainian].

## Ukrainian Round Dance Interpretations in Contemporary Professional Folk and Stage Choreographic Art

Iryna Hutnyk

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to identify the features of stage interpretation of Ukrainian round dances, their place, and role in the repertoire of professional ensembles of Ukraine. *Results.* It is stated that as a syncretic genre of dance art, the round dance is closely related to the song, the content and nature of which determine the ideological and thematic component and compositional construction of the dance and vocal and choreographic composition as a whole. It is found that the creation of each choreographic composition is preceded by folklore expeditions, during which choreographers explore folk customs and rituals in order to later recreate the folk spirit and aesthetics in productions. It is revealed that contemporary choreographers, employing new directorial, plastic, and musical techniques, turn to the stage interpretation of round dances, enriching them with new dance elements, thereby giving the choreographic works new artistic forms, content, and a contemporary sound. *Scientific novelty.* The article is the first to provide a comprehensive art studies analysis of stage interpretations of Ukrainian round dances included in the repertoire of leading professional ensembles of our time. *Conclusions.* Round dances, as the oldest and syncretic genre of choreographic art, remain relevant in our time as a source of stage works. Choreographers create original interpretations of Ukrainian round dances that captivate the viewer with the conciseness of vocabulary and simplicity of compositional structure, the richness of themes and the beauty of choreographic images, the sincerity of emotions, the depth of content, and the variety of dance patterns. The close connection of round dances with the song contributes to creating original vocal and choreographic compositions in which the song determines the character and content of the dance. A peculiar feature of stage interpretations of round dances is the use of various props, which contributes to creating choreographically imaginative and spectacular patterns. Today, round dances are an integral part of the repertoire of professional ensembles in Ukraine.

*Keywords:* dances; round dances; Ukrainian folk-stage dance; stage interpretation

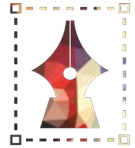
### Інформація про автора

**Ірина Гутник**, кандидат педагогічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-6492-370X, e-mail: i.gutnyk@ua.fm

### Information about the author

**Iryna Hutnyk**, PhD in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-6492-370X, e-mail: i.gutnyk@ua.fm





# Experimental Trends in the Design of the Architectural Environment of Ukraine in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century

Oleh Bodnar

Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the experimental trends and theoretical concepts in the architectural environment design of the second half of the twentieth century that reflected changes in the political, social, and cultural spheres. *Results.* The study analyses the experimental trends in the design of the architectural environment that emerged in Ukraine in the second half of the twentieth century. It is noted that some of these trends manifested themselves in the design of new buildings, cities, and architectural complexes. The significance of the experiment and its implementation in the architecture and design of the specified period are explored. The focus is placed on such experimental areas as the rethinking of geometric spatial perceptions and spatial concepts in design theory and practice; the application of geometry in the formative practice of design and architecture; the development of kinetic form generation practices; the spread of experimental design; and the development of bionics in experimental creativity and research in the 1960s – 1980s. It is argued that the processes of architectural and design development in Ukraine during the second half of the twentieth century were closely linked to global trends of that time. A comparison is made with the work of famous international designers such as R. Fuller, E. Piñero, and D. Hambidge. *The scientific novelty* lies in identifying the historical patterns of architectural and design development of the second half of the twentieth century, highlighting the experimental design trends of that period, and in establishing their connection to global trends in artistic and design activities. *Conclusions.* The analysis of the development of architectural design in Ukraine during the second half of the twentieth century is conducted through the prism of the concept of “experiment”. Experiment has always been an integral aspect of human activity in all its forms. It is revealed that in circumstances where the creative process is not influenced by external factors, particularly ideological and political ones, the experiment becomes an organic component of the architectural and design system of form generation. It is argued that the diverse search movement that took place in the creative environment of the Soviet era was interconnected. The creative and conceptual achievements of the experimental search were on par with global achievements in similar directions. However, the “experimental and search laboratory” of the Soviet period was too detached from real life, focusing on formal foundations, ideas, and principles of things rather than specific objects or their projects in a complete form. The research shows that the technology of form generation and the formal and aesthetic language of architecture and design have inexhaustible reserves for external enrichment. The active cross-cutting search, which continued for a relatively short period, demonstrated this potential. One of the main consequences of the Soviet “experimental research laboratory” was the confirmed need to implement certain functions under constraints characteristic of the “live” process of forming the subject-spatial environment. It is revealed that experimental trends in the design of the architectural environment in Ukraine in the second half of the twentieth century reflected a wide range of changes in society, culture, and politics. They influenced the development of the architectural environment, creating new innovative approaches to design and construction, and also reflected the national identity and cultural heritage of Ukrainians.

*Keywords:* design of the architectural environment; design practices; design history; experiment; experimental design; space concept; geometry; shaping; bionics; Soviet period

## For citation

Bodnar, O. (2023). Experimental Trends in the Design of the Architectural Environment of Ukraine in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 117–124. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282473>

## Introduction

Contemporary assessments of the Soviet period's artistic phenomena are often biased, due to the negative attitude of researchers to the ideological and political conditions of the society of that time. The specific nature of these conditions was characterised by the state's heavy interference in creative processes, with the intention of aligning them with ideological and pragmatic development principles in all spheres of life. As a result of this influence, an unofficial, uncontrolled movement emerged in the field of architecture and design in Ukraine in the 1960s, which assumed freedom of creativity but did not yield direct practical results and complicated the situation in the art and design industry as a whole. This study examines and analyses the complex picture of the recent past through the prism of the concept of "experiment". This approach enables not only the identification of distinct patterns in the creative processes of architecture and design in the second half of the twentieth century but also an understanding of their connection to global current trends in artistic and design activities.

*Recent research and publication analysis.* The history of the second half of the 20th-century design has been covered in various aspects by foreign and Ukrainian researchers. M. Droste's work *Bauhaus: 1919–1933: Reform and Avant-Garde* (2015) explores the fourteen-year period when the German Bauhaus School of Art and Design changed the face of modernity. The author E. Wilhide (2022) examines design within technological, cultural, economic, aesthetic, and theoretical contexts, cites iconic works that mark significant steps forward or characterise a particular era or approach, and outlines the framework of ideas, intentions, and technologies in which various design approaches developed.

Among the domestic authors, V. Danylenko (2006), O. Kostyuchenko and V. Symonenko (2020), T. Malik (2003), and others have addressed the features of design development. R. Wittkower (1995), S. Giedion (1941), R. Arnheim (2004, 2009), and others have focused on spatial concepts. Such scholars as M. Yakovlev, V. Mykhailenko, V. Timokhin, N. Kutsenko, and N. Shebek have explored the role of geometry in architectural and design creativity in their studies. Despite the wide range of issues covered, the history of Ukrainian design in the second half of the twentieth century still requires filling the gaps related to experimental research, conditioned by both the ideological guidelines of the Soviet era and the rational and creative approaches of designers and architects.

**The aim of the article** is to analyse the experimental trends in architectural environment design of the second half of the twentieth century.

## Results

*Experiment and its manifestation in the history of Soviet architecture and design.* An experiment has always been an integral aspect of human activity in all its forms. The initiative to experiment is a natural human need, a prerequisite for change and improvement. And the more advanced human development becomes, the further it moves away from the primary forms of life, the greater is the importance of experimentation, and the more space it occupies in processes of various kinds and scales. This is especially evident in the evolution of art and design. In ancient historical epochs, experimentation (if understood as the preliminary testing of creative ideas, their approbation before implementation) was practically absent from the structure of the creative process. For example, in architecture, testing was carried out through the actual construction and the life cycle of buildings.

The implementation of the projects was absolute, and the design technology was waste-free. There was no need for experimentation as a parallel creative process. The slow pace of social and technical changes that influenced architectural and object forms allowed the creators to keep up with these changes within the design process and do without additional experimental testing of projects.

However, with the progress of science and technology and the overall development of society, this favourable correspondence is slowly breaking down. The creator begins to struggle to keep up with the pace of external changes, and he or she gradually loses the ability to quickly assimilate social and technical innovations, to assess the viability of creative ideas using design methodology. It is necessary to complicate the creative process in architecture and to perform additional research and testing activities in the overall technological process.

Experimental functions are developing in the structure of design and architectural activity, covering a variety of problems related to design and implementation. The experiment becomes an essential component of the overall process of forming, ensuring its creative quality, stock, and selection of the best ideas. In ideal social conditions, in which the creative process is not subject to any outside influences (including ideological and political ones), the experiment is organically combined with the entire architectural and design system of forming, and all its levels are evenly saturated with experimental creativity. With some conventionality, we can talk about three main levels: the primary or pre-design, the actual design, and the level directly related to the implementation issues.

However, in the conditions of Soviet society, which was itself experimental and was built in vio-

lation of fundamental social and economic principles, the status and role of experimental activity in the field of design and architecture had their special features. From the point of view of identifying these features in the development of Soviet architecture, several distinctive periods can be distinguished. The first is the period that took place immediately after the revolution. It is characterised by the fact that all the energy of experimental research is almost entirely concentrated on the pre-project level. At the same time, the traditions of the classical past were rejected in an attempt to start from “scratch” and create a new formal basis for the architecture of a new society. The avant-garde of the 1920s was a vivid product of this period. During this period, innovative initiatives covered all areas of design. At this stage, the experiment was primarily conceptual and searching, even though it also had some specific practical outcomes (for example, constructivism and functionalism).

The second is the period of the Stalinist era. It was an experiment that essentially aimed at creating a socialist style in painting, graphics, architecture, and design, and it completely shifted to the level of project implementation. Once again, the creative heritage of the past is rejected. Instead, a return to classical traditions and the methodology of decorativism is demonstrated. The futility of this approach becomes apparent against the backdrop of the rapid growth in the need for mass construction that took place in the postwar years.

Once again, under the guise of a sharp rejection of the methodological principles of the previous stage, another period of experimentation begins. It was the so-called Khrushchev Thaw. “Away with the excesses!”, i.e., away with everything that has a purely decorative value and hinders the pace of construction. This is the new creative slogan of design and other types of creativity. Nowadays, fashion is dictated by the engineer-technologist who initiates a technological experiment. Architecture and design, and mass construction are becoming industrialised. Thus, the experiment moves to the level of implementation issues. At the design level, the creativity of the designer and architect becomes subordinate. A system of standard design is being developed. It ensures the rapid replication of projects and, ultimately, the rapid pace of industrial construction.

The negative consequences of the technological experiment became apparent in the 1960s, with its first practical successes. This is a tendency towards simplification and uniformity, towards aesthetic impoverishment, the formation of image stereotypes in the architecture of mass buildings, and in the external features of the entire object-spatial environment. Therefore, it was a predictable outcome of the

one-sided approach to the policy of creativity, that is, an approach based on the principles of unification and standardisation, without considering the active role of artistic and creative initiative. However, this time, unlike previous experiences, the negative consequences of the experiment did not cause a sharp change in architectural policy. In general, the course towards technologisation has justified and continued to justify itself in the context of the current social tasks of arranging the design environment.

At the same time, all the issues and contradictions generated by technologisation have created the preconditions for another round of creative experimentation. This time, the tasks and orientation of the experiment are not planned from above. Experimental impulses arise in the professional design environment as a natural reaction to the actual creative and, above all, artistic problems of the situation, as attempts to make a breakthrough beyond, so to speak, the official channel of creative thinking, which is dependent and limited.

Innovators — “free-spirited” creators who appear in design as well as in related fields, such as arts and crafts — see their role as generating new formative ideas and actively developing the palette of techniques and means of forming. Therefore, now the experiment is returning to the pre-project, i.e., the fundamental level. As in the avant-garde of the 1920s, it is characterised by, on the one hand, a deep search, a return to the basic foundations of form-making; on the other hand, the diversity and variety of explorations, and the extension of the experiment to all areas of artistic creativity.

At the same time, the experiment of the 1970s through 1980s was characterised by high research activity, in particular the development of the so-called “crossover” searches aimed at the fields of science, technology, and nature, i.e., beyond the sphere of artistic form-making itself. If we recall the specific directions and themes of the experiments of this period, first of all, these are searches related to the problems of form formation. In particular, they are developing in the direction of deepening and using the knowledge of geometric patterns of forming.

In the 1970s and 1980s, the area of architecture and design witnessed, without exaggeration, an explosion of interest in geometry. Examples of abstract geometric modelling, specific geometric research, and design creativity based on geometric ideas are widely spread. Geometry becomes a source of renewal of the architect's and designer's formative palette.

*Reconsideration of geometric spatial representations and spatial concepts in design theory and practice.* The fundamental prerequisite for the experimental nature of methodological and creative activity in

the direction of geometric forming was the restructuring of philosophical thinking in the creative environment of architecture and design, in particular in terms of the concept of space. Undoubtedly, powerful “wave effects” emanating from the depths of the natural sciences tangentially influenced the state of spatial representations in the field of art. However, the undermining of the classical concept of space in art was caused primarily by creative, in other words, purely internal processes that did not directly depend on the events of scientific life in the early twentieth century. In the creative environment of this period, there was already an awareness that the artist's means of spatial expression had lost touch with contemporary life. The emergence of Cubism in Paris was the result of specific efforts to restore this connection.

The notion of “spatial relations” developed by the Cubists reflected the plastic principles of the modern approach to world perception. The philosophical processing of new ideas about space by art theory and their development into the concept of “space-time” occurred later. A well-known researcher of the theory of space in architecture, R. Arnheim, considers the space concept in connection with the studies of the patterns of visual perception of the object-spatial environment (Arnheim, 2004, 2009).

The primary concept of space, which emerged in science and art as a result of direct perception and corresponds to Euclidean geometry, helped to understand architecture “as a skilful arrangement of structures” within a given continuous space. According to R. Arnheim (2004), “However, this primary concept does not correspond to modern physical knowledge and does not coincide with psychological knowledge of the perception of space. Mutual influence defines the space between material objects. Distances can be described by the amount of energy an object perceives; by the gravity that binds separate bodies; by the time it takes for one body to reach another. Space does not exist physically if it is separated from the energy that permeates it... its perception (experience) is achieved only through the interconnectedness of objects. Thus, Arnheim concludes, spatial perception is possible only in the presence of perceived objects”.

The process of theoretical rethinking of the spatial concept that was carried out in the field of design in the first half and middle of the twentieth century was of fundamental importance. Examples include the restoration of cities and buildings in the postwar years when architects and designers tried to correct old flaws and added new objects as a result of rethinking space. This is how Khreshchatyk, the central street of Kyiv that was completely destroyed during the war, was rebuilt. In 1949, a project was proposed for the restoration of Khreshchatyk, which envisaged

changing its layout, although there was a “respect for superficial decorativism” (O. Vlasov, A. Dobrovolskyi, V. Yelizarov, O. Malynovskyi, B. Pryimak). The spatial changes were associated with the reconstruction of the pragmatic design methodology, and its transition to a new understanding of space and time. Indeed, for the first time in the history of art and design, such a principal reconstruction of the fundamental concepts of space and time that underlie the scientific construction of art theory took place. This process vividly demonstrated the tendency of interaction between scientific and artistic and philosophical thought, their complementarity.

*The application of geometry in the formative practice of design and architecture.* In the actual form-making practice, specific methodological approaches, types of form-making tasks, and an arsenal of form-making techniques and tools have been formed under the influence of industrial production technology. Let us consider some of them.

First of all, we are talking about a group of tasks related to the problem of the “standard of diversity”, which is typical for industrial production. Its condition is the creation of several (or a large number) compositional versions based on a minimum nomenclature of typical elements with combinatorial and variable properties. In design practice, the principle of a “variable element” is used, for example, in designing mobile exhibition structures, advertising equipment, furniture, parquetry, children’s toys, etc. In this case, as a rule, the object of design is primarily the variable type element itself (or a nomenclature of type elements), which usually constitutes a constructive link (part) of a composition or structure. It can be a universal node, rod, panel, or block. In many cases, simple geometric shapes are used as variable elements.

If the combinatorial conditions are strictly formulated, multivariate problems can have a finite number of solutions. They can be solved using methods of exact analysis. Therefore, geometric knowledge is fundamental to this type of design practice. In particular, the role of knowledge about shapes and polyhedra, systemic planar and spatial structures, their morphology, combinatorial and symmetric properties, and methods of shaping is essential. In the 1960s and 1970s, the first manifestations of a new geometrised imagery of architecture, the use of modern industrial structures and progressive building materials were realised. Examples include the Palace of Sports in Kyiv (M. Hrechyna, O. Zavarov); Khreshchatyk (A. Dobrovolskyi, V. Yelizarov, etc.); University (G. Holovko, M. Syrykin, etc.); and Holovko, M. Syrykin, etc.); Tarasova Hora Hotel in Kaniv (N. Chmutina, E. Husieva, V. Shtolko, etc.); Palace of Children and Youth in Kyiv (A. Miletskyi, E. Bilskyi), etc.



The task of “modularised structure (system)” has become widespread in the creative practice of design and architecture. The modularity of a structure is interpreted as a property that indicates the presence of repeating elements in its construction — modules of geometric, structural or functional types. The shape of the modules can be determined based on the compositional requirements. However, in most cases, modular elements satisfy at the same time both technical and artistic and compositional requirements. The idea of modularity is widely used in furniture design, standardised structures for engineering, architectural and artistic and design applications.

Examples of modularised systems include R Fuller’s dome constructions, and spatial core systems such as “structural plates” that are created on the basis of regular geometric systems (Fuller & Applewhite, 1997). The modularity principle is also applicable to flat, spherical, hyperbolic and other types of surfaces. R. Fuller’s method not only opened up fundamentally new possibilities for engineering and technical solutions for dome systems but also ensured the achievement of unusual aesthetic effects in the architecture of dome structures. R. Fuller’s idea destroyed the stereotype of the classical radial-ring (axisymmetric) dome scheme, and most importantly, the stereotype of spatial thinking, which was constrained by the idea of the superiority of the vertical direction in the “ground space” where gravity acts. The geometric problem posed by Fuller was extended to other types of surfaces. As a result, the designs of hyperboloids, hyperbolic paraboloids, and others were developed, i.e., the limits of the search for combinatorial geometric ideas were set as wide as possible.

A separate thematic variety is the practice of kinetic form-making. The general goal of these tasks is to create forms that possess the property of kinetics (transformability), ensuring their spatial variability. Thanks to kineticism, transport compactness, multifunctionality, compositional variability of forms, their packaging efficiency, installation and dismantling, etc. are achieved.

In practice, we can distinguish between two types of kinetic systems: rod and leaf-fold ones. In rod systems, the variability is provided using hinges installed in the nodes, which can be planar and spatial. Rod spatial systems are widely used in combination with awning structures and cables. Famous examples are regular rain umbrellas or sun umbrellas for beaches, street trade, and summer pavilions. The experience of designing transformable rod-and-screw systems by designer F. Escrig (2013) is illustrative. In his developments, we find experimental designs of self-erecting structures for rapid installation and assembly in extreme conditions. The constructions, based

on the use of combined rod-and-shaft and rod-and-tent systems, deploy from a compact transport state to a functional one spontaneously, under the influence of their weight.

It is interesting to note that the kinetic constructive systems were studied by Leonardo da Vinci (Zöllner, 2017). As a typical example of a unique kinetic design, it is worth mentioning the combinatorial geometric game Rubik’s Cube, which was widespread in the 1980s. The popularity of this game in the 1980s was enormous, and it aroused the interest of people of various ages, professional, and social categories. In this regard, it is fair to say that at that time a certain intellectual mood and certain figurative patterns dominated the consciousness of the social masses and that the Rubik’s Cube was a kind of indicator of them. Undoubtedly, this consciousness was directly influenced by the aesthetics of the surrounding object-spatial environment, characterised by simplified structure, “bare geometries,” regularity, etc., which, in turn, were the result of simplified technological methods and principles of its formation.

Pointing once again to the technology factor as the causal basis for the geometry used in form-making, let us pay attention to another very noteworthy area of creative practice in design and architecture that was based on geometry. We are talking about experimental design, which became the most widespread in 1970-1980. After a long period of industrialisation, especially in the building industry, the “epidemic of monotony” began to manifest with particular acuteness, affecting almost all new buildings in the country’s cities. The complete dominance of orthogonal, cubic structures in the mass housing architecture led to a sharp artistic impoverishment, which led to the search for an alternative.

This was possible, at least at the level of experimentation. Many architects and designers responded to the problem with design proposals. In the 1980s, a huge number of experimental projects were published in the press, all of which shared the common idea of replacing the “geometric frame” of architecture: rectangular with nonrectangular. The object of the experiment was mainly residential architecture, which suffered the most from industrialisation. Thus, the experimental design was a specific form of methodological research, during which the task was to find out the possibilities of adapting nonrectangular geometric shapes and structures in architecture, in particular, to test them for architectural and planning (functional) suitability, volumetric-compositional and artistic qualities, constructive and technological capabilities, etc.

Special attention was paid to the issue of design variants. How to reach a diversity of compositional and architectural planning solutions based on a limited set of typical elements? In this regard, the possibilities of using structures in different spatial orientations are being explored. This approach proves to be effective for almost all types of structures. Certain types of structures, such as the cuboctahedral structure, have been tested for the possibility of their application to objects of various functional purposes.

*The development of bionics in experimental creativity and research in the 1960s-1980s.* One of the authoritarian areas of experimental creativity and research in the 1960s-1980s developed in the context of the theme of natural form formation. In many ways, this trend continued the long-standing tradition of studying nature in art and architecture. However, unlike the problems posed by the classics of proportion theory, which were mostly limited to the study of aesthetic and harmonious features of biological objects, the theorists' research of the 1960s-1980s was aimed at identifying not only formal but also constructive, structural, morphological, and functional patterns of natural forming.

The practice of design and architecture of the time, which developed under the dominance of industrial technology, necessitated finding out how nature solves the problem of "standard and diversity," how the principles of constructive rationality, economy, manufacturability, and so on are realised in the processes of biological formation. Such questions stimulated the development of a new branch of natural science, bionics, which studies the laws of natural forming to use in artistic, architectural, design, engineering, and technical creativity.

Researchers have come across many features that resonate with the characteristic patterns of the structure of industrially produced architectural and object forms. These are structural regularity, similarity, combinatoriality, etc. As many examples demonstrate, nature perfectly uses the principles of unification and variation, modular structuring and compact packaging, implementing them in various planar and spatial forms, from the structures of biomolecules and cellular tissues to the forms of organisms as a whole or their parts. Plant tissue structures are characterised by patterns similar to hyperbolic surface partitioning systems, which are also widely used in the design. One of the most common patterns in living nature that has analogues in creative practice is the symmetry of similarity. It is widespread primarily in the forms of the plant world. In particular, it is realised in the branching of trees, the structure of leaves, the rhythmic construction of plant stems, etc. The scientist J. Hambidge considered the

logarithmic spiral as a form that expressed the idea of uniform (rhythmically repeating) growth in living nature (Hambidge, 1967). Another technological principle is inherent in snail shells. The shell growth occurs on the periphery and is governed by the law of the stable marginal angle. Other technologies of nature generate a spiral: the principle of the spiral is realised in various material environments — air, water, and space. In these cases, the formation mechanisms are based on purely physical laws.

The widest range of regular structures is realised in inanimate nature. First of all, we are talking about minerals in the structure of which the full range of 230 symmetry groups possible in Euclidean space is reproduced. Moreover, these reproductions are geometrically perfect. Absolutely precise models of crystallographic structures are often used in the design of rod-lattice structures such as "structural plates".

Thus, numerous studies of the morphological, constructive, aesthetic, and proportional properties of natural forms developed in bionics cover a significant part of the formative arsenal of wildlife, which has much in common with the formative palette of architecture and design. The knowledge gained opens up new possibilities for enriching the practical means of forming. Satisfying a purely pragmatic goal, the theory of bionics is intensively developing in theoretical, methodological, and practical aspects.

## Conclusions

Having analysed the creative experiments in the field of design and architecture of the 1960s–1980s such as the rethinking of geometric spatial representations and spatial concepts in design theory and practice, the use of geometry in the formative practice of design and architecture, the development of kinetic forming practices, the spread of experimental design, and the development of bionics in experimental creativity and research of the 1960s–1980s, it can be noted that the entire diverse search movement that took place in the creative environment of Soviet society, despite its various directions, was quite interconnected. Special exhibitions, seminars, and conferences devoted to the issues of form-making were organised in research, architectural, and design institutions, allowing for the demonstration of the results of innovative research and providing a comprehensive understanding of their level. It should also be noted that the creative and conceptual level of these results was quite on par with the world's achievements in similar fields. However, the Soviet "experimental research laboratory" (unlike Western laboratories)

was too detached from real life. This was likely due to the overall limited technical capabilities for implementing creative ideas in the USSR. Soviet researchers and experimenters did not aim for direct realistic embodiment or even experimental practical testing of creative ideas. They focused more on developing formal (functional, constructive, technological) principles, “semi-finished products,” and ideas of objects rather than fully realised objects or their projects. There was a deliberate attempt to detach themselves from the existing level by abandoning all the factors of form creation that determine that level.

In a relatively short period of active cross-cutting research, it was shown that the technology of form-making and the associated formal and aesthetic language of architecture and design have inexhaustible reserves of external enrichment. This was one of the main consequences of the Soviet “experimental research laboratory”, which confirmed the need for implementing a certain function under constraints characteristic of the “live” process of forming the subject-spatial environment.

The fate of the Soviet school of experimental form-making and scientific and methodological research of the 1970s and 1980s is in many ways similar to that of the Soviet artistic avant-garde of the 1920s and 1930s. They are similar primarily in their conceptual orientation to the formal, artistic, and social issues, as well as in their role of destabilising traditional stereotypes and attempting to pave new paths of creative development. At the same time, the fate of these phenomena is also similar in the absence of direct ways of life adaptation. The “creative products” of the “experimental research laboratory” as a whole remained without social demand and were not requested by real practice. However, the significant gap with which it surpassed the general course of form-making processes created a reserve lifespan for these ideas in the future. From their level, these ideas will continue to gradually settle and bear fruit on the ground of real architectural and design practice for a long time to come.

*The scientific novelty* lies in the identification of historical patterns in the creative process of architecture and design of the second half of the twentieth century, in the outline of experimental design trends of this period, and in establishing their connection with global contemporary trends in artistic and design activities.

The article does not exhaust all aspects of the history of design in the second half of the twentieth century; *further research* will highlight the transformation of the creative trends in design in the last decade marked by Ukraine’s independence.

## References

- Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press [in English].
- Arnheim, R. (2009). *The dynamics of architectural form*. University of California Press [in English].
- Bodnar, O. (2015). *Golden Section and non-Euclidean geometry in science and art*. Lambert Academic Publishing [in English].
- Danylenko, V. Ya. (2006). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury XX stolittia (natsionalnyi ta hlobalizatsiyni aspekty)* [The design of Ukraine in the world context of artistic and design culture of the 20th century (national and globalization aspects)] [Abstract of DSc Dissertation, Lviv National Academy of Arts] [in Ukrainian].
- Droste, M. (2015). *Bauhaus: 1919–1933. Reform and Avant-garde* (P. Gössel, Ed.). Taschen [in English].
- Escrig, F. (2013). Emilio Pérez Piñero: Inventor of deployability [Emilio Pérez Piñero: Inventor of deployability]. In P. J. Cruz (Ed.), *Structures and Architecture New concepts, applications and challenges*. CRC Press [in Spanish].
- Fuller, R. B., & Applewhite, E. J. (1997). *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*. MacMillan [in English].
- Giedion, S. (1941). *Space, time & architecture: The growth of a new tradition*. Harvard University Press [in English].
- Hambidge, J. (1967). *The elements of dynamic symmetry*. Dover Publications [in English].
- Kostiuchenko, O. A., & Symonenko, V. M. (2020). Do 100-richechia Baukhauzu. Spadok Funktsionalizmu v Ukraini [To the 100th anniversary of the Bauhaus. The heritage of functionalism in Ukraine]. *Problemy rozvytku miskoho seredovyshcha*, 2(25), 77–81 [in Ukrainian].
- Malik, T. V. (2003). *Istoriia dyzainu arkhitekturnoho seredovyshcha* [History of architectural environment design]. Kyiv National University of Construction and Architecture [in Ukrainian].
- Mykhailenko, V. S., & Yakovliev, M. I. (2004). *Osnovy kompozytsii (heometrychni aspekty khudozhnogo formotvorennia)* [Basics of composition (geometric aspects of artistic formation)]. Karavela [in Ukrainian].
- Wilhide, E. (Ed.). (2022). *Design: The whole story*. Thames & Hudson [in English].
- Wittkower, R. (1995). *Arte e architettura in Italia (1600–1750)* [Art and Architecture in Italy (1600–1750)] (L. Barroero, Ed.; L. M. Nardini & M. V. Malvano, Trans.). Einaudi [in Italian].
- Zöllner, F. (2017). *Leonardo. The Complete Paintings*. Taschen [in English].

## Експериментальні напрями в дизайні архітектурного середовища в Україні другої пол. XX століття

Олег Боднар

Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна

*Мета статті* — проаналізувати експериментальні напрями й теоретичні концепції в дизайні архітектурного середовища другої пол. XX ст., які відображали зміни в політичній, соціальній та культурній сферах. *Результати дослідження.* У дослідженні проаналізовано експериментальні напрями в дизайні архітектурного середовища, які виникли в другій пол. XX століття в Україні. Зазначено, що деякі з цих напрямів відображалися в проектуванні нових будівель, міст, архітектурних комплексів. З'ясовано значення експерименту та форми його реалізації в архітектурі та дизайні зазначеного періоду. Закцентовано увагу на таких експериментальних напрямках, як переосмислення геометричних просторових уявлень та просторової концепції в теорії й практиці дизайну; застосування геометрії у формотворчій практиці дизайну та архітектури; розвиток практики кінетичного формотворення; поширення експериментального проектування; розвиток напрямку біоніки в експериментальній творчості та дослідженнях 1960–1980-х рр. Було обґрунтовано, що процеси розвитку архітектури та дизайну в Україні протягом другої пол. XX століття відбувалися в тісному зв'язку зі світовими тенденціями цих часів. Проведено порівняння з проектною творчістю відомих зарубіжних дизайнерів, таких як Річард Фуллер, Едуардо Пінєро та Доналд Хембідж. *Наукова новизна* дослідження полягає у виявленні історичних закономірностей розвитку архітектури й дизайну другої пол. XX століття, у висвітленні експериментальних напрямів дизайну того періоду та їхнього зв'язку зі світовими тенденціями розвитку художньо-проектної діяльності. *Висновки.* Аналіз розвитку дизайну архітектурного середовища в Україні другої пол. XX століття здійснюється в цьому дослідженні через призму поняття «експеримент». Експеримент завжди був та є невід'ємним аспектом людської діяльності в усіх її різновидах. Виявлено, що за умов, коли творчий процес не зазнає якихось сторонніх впливів, зокрема ідейно-політичних, експеримент є органічним складником архітектурно-дизайнерської системи формоутворення. Обґрунтовано, що багатоманітний пошуковий рух, що здійснювався у творчому середовищі радянської доби, був взаємозв'язаним. Творчі та концептуальні досягнення цих експериментальних пошуків були на рівні світових досягнень у подібних напрямках. Однак «експериментально-пошукова лабораторія» радянського періоду була надто відірвана від реального життя, орієнтувалася на формальні засади, ідеї та принципи речей, замість конкретних предметів чи їх проєктів у завершеному вигляді. Дослідження також показало, що технологія формотворчості та формально-естетична мова архітектури та дизайну мають невичерпні резерви зовнішнього збагачення. Активні стикові пошуки, які тривали протягом відносно короткого періоду, показали цей потенціал. Одним із основних наслідків діяльності радянської «експериментально-пошукової лабораторії» була підтверджена потреба реалізації певних функцій умовами обмежень, що характеризували «живий» процес формоутворення предметно-просторового середовища. Виявлено, що експериментальні напрями в дизайні архітектурного середовища в Україні другої пол. XX століття відображали широкий спектр змін у суспільстві, культурі та політиці. Вони впливали на розвиток архітектурного середовища, створюючи нові інноваційні підходи до проектування та будівництва, а також відображали національну ідентичність та культурну спадщину українців.

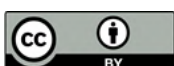
*Ключові слова:* дизайн архітектурного середовища; практики дизайну; історія дизайну; експеримент; експериментальне проектування; концепція простору; геометрія; формотворення; біоніка; радянський період

### Інформація про автора

**Олег Боднар**, доктор мистецтвознавства, професор, Національний університет «Львівська політехніка», Львів, Україна, ORCID iD: 0009-0005-6864-2485, e-mail: olehbodnar96@gmail.com

### Information about the author

**Oleh Bodnar**, DSc in Art Studies, Professor, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0005-6864-2485, e-mail: olehbodnar96@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Нейронні мережі як інструмент графічного дизайну

Тетяна Божко<sup>1\*</sup>, Віктор Арєф'єв<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати можливості різних нейронних мереж як інструментів роботи над проектами графічного дизайну; визначити їх здатність забезпечувати якість і результативність генерування візуального контенту в кожному з видів продукції; висвітлити переваги та недоліки роботи кожної з нейромереж. *Результати дослідження*. У роботі здійснено огляд відгуків науковців і практиків щодо варіативного спектра нейромереж, придатних для виконання завдань графічного дизайну. Оприлюднено результати власного практичного досвіду роботи з нейромережами. *Наукова новизна*. Встановлено відповідність нейронних мереж кожному з видів продукції графічного дизайну. Доведено ефективність мереж у генеруванні концептів персонажів і локацій для комп'ютерних ігор, ілюстрацій для друкованих та електронних видань, торгових марок і логотипів, носіїв фірмового, іміджевого стилю та графічного вирішення пакувань. Водночас їхні функціональні можливості допоки не забезпечують належного якісного рівня у таких продуктах, як плакати на основі тропів образної мови; шрифти; інженерна графіка в аксонометричних проєкціях з унаочненням внутрішньої структури приладів або обладнання; верстка друкованих видань і сайтів, мобільних застосунків, інфографіка на основі стилізованих зображень, конструктивне вирішення пакувальної продукції. *Висновки*. Для роботи з контентом графічного дизайну найбільш придатні Maze Guru, Midjourney, Leonardo ai. Для добірки аналогів і відгуків науковців ефективною є нейромережа ChatGPT. Перевагою застосування нейронних мереж є суттєве прискорення генерування візуального контенту та можливість комбінувати різні програми, доповнювати й вдосконалювати результати кожної з них. Недоліками є переважно монолінгвістичне (англомовне) спілкування контактера з мережею та розбіжність образів, що існують у свідомості контактера та генеровані мережею. Роботи, створені нейронними мережами, легко впізнавані, а за наближеними текстовими запитами надають занадто уподібнені результати.

*Ключові слова*: електронний програмний інструментарій; нейронна мережа; продукція дизайну; програмне забезпечення

### Для цитування

Божко, Т., & Арєф'єв, В. (2023). Нейронні мережі як інструмент графічного дизайну. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 125–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282475>

### Вступ

Сьогодні впливовість і виразність візуального контенту, навіть створеного з прагматично орієнтованою метою в царині графічного дизайну, значною мірою залежать від його унікальності та неповторності. Швидкоплинність естетичних смаків та уподобань, зокрема щодо творів мистецтва, спонукають митців і дизайнерів все частіше залучати у власну творчість технічні можливості комп'ютерних програм, варіювання й комбінаторне поєднання яких забезпечує структурно складні та певною мірою

унікальні візуальні композиції. Для виконання цих завдань розробляється електронний програмний інструментарій, з якого найбільш інноваційними й ефективними вважаємо нейронні комп'ютерні мережі.

З наявних нейромереж вже починають виокремлюватись програми, зорієнтовані на вузько визначений сектор завдань. Одні з них забезпечують якісне генерування ілюстративного контенту на основі растрової графіки, інші демонструють високий ступінь досконалості генерування знаків ідентифікації та логотипів. Звідси виникає завдан-

ня — структурувати весь спектр продукції графічного дизайну та з'ясувати складники, які можуть бути якісно втілені за допомогою нейромереж, і які саме нейромережі з наявного арсеналу програмного інструментарію здатні забезпечувати якість і результативність генерування візуального контенту в кожному з видів продукції.

Враховуючи наявне розмаїття програм, що працюють за принципом штучного інтелекту в різних галузях економічної діяльності, вважаємо за необхідне визначити ту їх сукупність, що є найбільш придатною до створення візуально-інформаційного контенту графічного дизайну, та встановити умови, за яких візуальний контент, згенерований мережами, можемо вважати якісним.

*Методи та аналіз попередніх досліджень.* Проблемним питанням дослідження нейромереж є перевага математичних моделей і описів фізичних властивостей та алгоритмів роботи нейромереж над мистецтвознавчими дослідженнями. Тому в цій публікації спираємось переважно на результати власного авторського експерименту та відгуки інших дизайнерів-практиків або контактерів, які мали нагоду практично ознайомитись з роботою нейромереж.

Для встановлення якісного рівня творів мистецтва та дизайну, згенерованих за допомогою нейромереж, у дослідженні застосовано методи теоретичного аналізу публікацій і порівняння рівнів майстерності дизайнерів і нейромереж.

Для здійснення аналізу можливостей нейромереж основоположними стали узагальнені виклади Я. Гудфеллоу (Goodfellow I.), дослідження принципів роботи нейромереж, здійснені Т. Кінарівала (Kinariwala, 2019), наукові розвідки Дж. С. Тесоро та ін. (Tesoro et al., 2020). Технологічні аспекти оптимізації роботи нейронних мереж висвітлені в публікаціях таких дослідників: Н. Юркович, О. Герасімов, В. Юркович та М. Мар'ян (2014); технічні аспекти застосування нейромереж у створенні дизайну сайтів ґрунтовно висвітлені Н. Лазарчук, О. Піхотою, В. Рибій та М. Цюцюрою (2020); Цзе Тао (Tao, 2022) зосереджує увагу на математичних моделях побудови розгортки пакунків і їх доповненні комунікативними елементами.

Історичний контекст розвитку нейронних мереж, їх еволюцію та проблеми авторства викладено в публікаціях Р. Вієйра та Ф. Луїса Ск'явоні (Vieira & Schiavoni, 2022). Питання ефективності впровадження нейронних мереж у продукцію графічного дизайну фрагментарно розкриваються у публікаціях Ш. Ву (Wu, 2020), дослідниць з Латвії А. Ірбіте й А. Строне (Irbite & Strode, 2021). Більшість відгуків щодо результатів взаємодії контактерів із нейронними мережами для створення про-

дукції графічного дизайну знаходимо переважно у практиків, серед яких маємо виділити публікації С. Казаряна (2023), О. Мусієнко (2022), Е. Караата (Karaata, 2018), Б. Мустафи (Mustafa, 2023).

У цій публікації маємо намір виявити рівень майстерності нейромереж стосовно усього вичерпного переліку продукції графічного дизайну. З цією метою нас цікавить досить розгорнутий спектр нейромереж, до складу якого входять такі програми, як: Midjourney, DALL-E, Logaster, Designmantic, Turbologo, Logomaker, Logojoy, Font Finder, Deepfloyd, AI WebScore, The Grid, Artbreeder, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru, Gigapixel AI-Topaz Labs, NeRF, Font Finder, AI WebScore, The Grid, ChatGPT.

**Мета статті** — проаналізувати нейронні мережі як інструмент створення прикладної цифрової графіки. Висвітлити відповідність такого електронного програмного інструментарію, як нейронні мережі, потребам створення кожного з складників продукції графічного дизайну. У результаті дослідження має бути визначена сукупність нейромереж, найбільш відповідна вимогам роботи з контентом царини графічного дизайну, а також встановлені переваги та недоліки кожної з наявних мереж і їх можливості виконувати функції авторства при створенні 2D і 3D графіки.

## Результати дослідження

Вимоги щодо мінімізації часу на створення продукції графічного дизайну спонукають дизайнерів активніше звертатись до сучасних та інноваційних технологій, що розширюють межі проєктної діяльності, та застосовувати досконалі форми проєктного інструментарію, до яких наразі належать нейронні мережі — програми, здатні аналітично досліджувати аналогові проєкти, визначати їх специфічні риси та на їх основі генерувати інноваційний візуальний контент. Такі мережі складаються з великої кількості взаємопов'язаних нейронів, що працюють подібно до мозкової діяльності людини.

У публікації фахівців з Ужгородського національного університету Н. Юркович та ін. (2014) нейромережі позиціонуються як інструментарій нового покоління, що уособлює електронний аналог структури мозку людини, здатний навчатись з досвіду та вдосконалюватись в процесі роботи.

Принцип роботи нейромереж зобразив Я. Гудфеллоу у 2014 році. Узагальнений виклад цього принципу знаходимо в роботі Т. Кінарівала (Kinariwala, 2019), де подано концепцію генеративних змагальних мереж (GAN), що складаються з дискримінатора та генератора. Генератор переглядає великі обсяги навчальних даних і намагається створити зображен-

ня настільки схоже на вихідні, щоб дискримінатор не зміг визначити, що це створено власне мережею. Мета полягає в досягненні такого рівня оптимізації системи, в якому згенерований результат неможливо відрізнити від реальних аналогів.

Дж. С. Тесоро та ін. (Tesoro et al., 2020) запропонували алгоритм семантичної класифікації зображення на основі помітності, що використовує алгоритм матриці низького рангу декомпозиції для розумного розподілу основних областей семантики зображення. Зауважимо, що наведений принцип роботи властивий не одній нейронній мережі, а їх сукупності, пріоритетність яких для роботи з різною продукцією графічного дизайну ще належить встановити.

Однак всі згадані науковці розглядають насамперед прикладні технології та математичні описи процесів аналізу та генерування зображень і їх візуальної якості. Натомість питання інноваційності таких зображень та їх здатності до образного кодування змістів залишаються поза увагою науковців і висвітлюються переважно практиками — контактерами.

Для встановлення здатності нейронних мереж забезпечувати якість візуальних комунікацій вважаємо за необхідне насамперед визначити весь перелік продукції, що розробляється фахівцями графічного дизайну. Їх структурований виклад наведений нижче (Рис. 1).

Відповідно до схеми одну з вагомих частин графічного дизайну складають знаки ідентифікації та візуальні навігаційні системи. Тому найбільше уваги дослідники нейронних мереж при-

діляють саме цій продукції графічного дизайну. Для відтворення та побудови інноваційних знаків контактер із мережею має насамперед поставити завдання здійснити аналіз аналогових об'єктів, що слугують матеріалом для наслідування нейронними мережами.

Згідно з результатами досвіду контактування, які висловили Е. Караата (Karaata, 2018) та Б. Мустафа (Mustafa, 2023), найбільш досконалою програмою створення знаків ідентифікації та логотипів є Logojoy. Проте до спеціалізованих програм-генераторів логотипів на основі нейронних мереж автори цієї публікації зараховують також Logaster, Designmantic, Turbologo, Logomaker. Універсальними інструментами створення, зокрема знаків і логотипів, є Deepfloyd та Midjourney. Кожна з цих програм здатна не тільки генерувати знаки ідентифікації, але й миттєво уявляти приклади варіативності брендування рекламно-графічної продукції на основі згенерованих знаків.

Ефективність роботи нейромереж з навігаційними знаками та піктограмами доведена дослідницями з Латвії А. Ірбіте та А. Строне (Irbite & Strode, 2021). Проте авторки вважають високий ступінь подібності знаків ідентифікації з вже наявними прототипами недоліком цього виду продукції. Результати авторського експерименту засвідчили, що найбільш вартісними результатами роботи нейромереж слід вважати складники іміджевого стилю, створені на основі угруповань геометричних примітивів і позбавлені таких графічних констант, як знак і логотип виробника. Автори цього дослідження вважають здатність мереж



Рис. 1. Типологія продукції графічного дизайну. Джерело: Розроблено авторами

утворювати складні та водночас впізнавані патерни та стилістично подібні композиційні структури для презентації іміджевого стилю найбільш корисною функцією нейромереж. Наведене твердження підтримано висновками Р. Вієйра та Ф. Луїса Ск'явоні (Vieira & Schiavoni, 2022), що нейронні мережі були створені насамперед для отримання результатів, які важко відтворити «класичними» мистецькими техніками і навіть наявними прикладними цифровими технологіями, оскільки такі результати можуть не існувати у свідомості дизайнерів.

Проте зображувальні знакові форми, згенеровані мережею, здебільшого є знаками конвенційного, а не іконічного типу. Це означає, що їх впровадження в інформаційне середовище потребуватиме значної фінансової підтримки та численного втілення на носіях для закріплення у свідомості споживачів. Також варто зазначити, що всі зображення знаків, що генеруються мережею, є растровими, навіть якщо вони імітують плоский дизайн (векторну графіку). Це означає, що надалі згенероване зображення потрібно буде повторно відтворювати у векторних графічних редакторах для забезпечення якості друку при масштабуванні на носіях.

Наступним об'єктом проєктування в графічному дизайні є шрифти, шрифтові гарнітури та каліграфічні композиції. У вивченні можливості генерування таких об'єктів мережами ставилось завдання опрацювати літери як латинської, так і кириличної абетки. З публікації Б. Мустафи (Mustafa, 2023, р. 246) отримуємо інформацію про програму Font Finder, що здатна генерувати акцидентні шрифти латиницею на основі зображень навколишнього світу.

Унаслідок власних експериментів, отриманих під час контактування з різними мережами, зроблено висновок, що з наявних зараз нейронних мереж, крім Font Finder, лише Deepfloyd здатна генерувати зображення з читабельними літерами. Проте шрифти в таких композиціях не є авторськими, а запозичені з наявних в інтернеті. Натомість найбільш адаптована до потреб графічного дизайну мережа Midjourney допоки генерує не повністю читабельний текст, хоча його літери і мають відмінності від форм, поширених в інтернеті. Midjourney може обривати літери або викривлювати їх, що ускладнює прочитання. Отже, допоки тільки Font Finder забезпечує синтез структурної єдності та образності під час роботи з літерами (але тільки латинської абетки). Проте припускаємо, що цей недолік є лише питанням часу, оскільки нейромережі дуже стрімко розвиваються, а їх розробники на основі критичних відгуків споживачів постійно вдосконалюють програмне забезпечення й уможливають

зростання рівня задач, до яких належить і розробка шрифтів.

Більш позитивними, як порівняти зі створенням шрифтів, є результати створення каліграфічних композицій програмою Font Finder. На основі свідчення Б. Мустафи (Mustafa, 2023, р. 246), нейромережі досить коректно імітують пластичні властивості літер, вказані контактером і відібрані в аналогових проєктах. Наявність незначного рівня графічної недовершеності асоціативно зіставляється з «ручними» технологіями виконання каліграфічних композицій.

Розглядаючи типографіку та образні композиції на основі літерно-текстових елементів, виконані нейромережами, маємо врахувати як думку Б. Мустафи (Mustafa, 2023), так і результати власного досвіду роботи з програмами Midjourney та Deepfloyd, що дають змогу створювати портрети або зображення об'єктів навколишнього світу з літер, або їх окремих мікроелементів. Ці мережі демонструють належний рівень графічної культури у створенні типографічних композицій на основі літер 1–3 шрифтів, в яких слова та рядки є різномасштабними. Значна кількість згенерованих програмами варіантів дає змогу швидко отримати й обрати необхідний варіант.

Наступним видом графічного контенту є інженерна та технічна графіка. В її створенні спостерігаються певні обмеження та диференціювання завдань. Якщо перед програмою Midjourney поставлено завдання створити ілюзорно-тривимірне лінійне зображення цілісного об'єкта (побутового приладу або технічного устаткування) на основі його фотографії, то програма його успішно виконає. Якщо потрібне генерування аксонометричного зображення з видаленням частини зовнішньої оболонки та зображенням внутрішніх вузлів і механізмів, що знаходяться всередині приладу, то це завдання може містити значну кількість похибок або викривлених даних. Альтернативним варіантом є поетапне створення інженерної графіки з поступовим завантаженням до нейромережі фотографій приладів або устаткування, що унаочнюють всі їх конструктивні вузли та деталі. Серед численної кількості програм, залучених для виконання цього завдання, якісні результати засвідчили нейромережі Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai та Maze Guru.

Досить суперечливими з погляду образної впливовості є також результати генерування нейромережами плакатів, що зумовлено креативною природою цього виду продукції графічного дизайну. Зважаючи, що основу плакатної мови складають візуальні тропи (метафори, алегорії, метонімії тощо), наївною і недоречною вбачається здатність нейромереж до образного подання інформації.



Винятком можуть бути тільки ті ситуації, за яких візуальний образ сформувався в уяві контактера з мережею і втілюється у чіткі вказівники щодо його візуалізації. На користь наведеного твердження свідчать як висновки А. Ірбіте й А. Строде (Irbite & Strode, 2021), так і результати практичних експериментів авторів цієї публікації з різними мережами.

Втім, якщо йдеться про створення колажів і рекламних банерів на основі реалістично-подібної графіки або зображень, відповідних одному з наявних мистецьких стилів чи стилістичних течій, то нейромережі повною мірою забезпечують якість їх генерування. За свідченням С. Казаряна (2023), їх робота здатна замінити фахову діяльність моделей і фотографів, запропонувати напролюд широкий перелік реалістичних та анімаційних образів, що допоки були результатом творчої уяви дизайнерів, мультиплікаторів або митців.

Високого рівня якості набувають також концепти муралів, графіки в інтер'єрах та ілюстрацій для багатосторінкових календарів. Ці висновки зроблені як на основі публікації Ш. Ву (Wu, 2020), так і за результатами власних експериментів. Варіативний спектр зображень, згенерований нейромережами Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru з утриманням спільних стилістичних ознак, відповідає потребам концептуального представлення інформації і з успіхом може бути реалізований у вищенаведених продуктах графічного дизайну.

Однак, засвідчуючи наявність результативності генерування візуального контенту, маємо констатувати неспроможність мереж забезпечити одночасно системність і варіативність втілення синтезу оригінальної верстки (наприклад, дванадцятсторінкових календарів або друкованих видань) та їх ілюстративного наповнення. Водночас в ілюструванні друкованих видань за допомогою інноваційних технологій можна побачити світи Станіслава Лема, Жюль Верна, Рея Бредбері та інших корифеїв літератури просто введенням текстів з їх творів, або доповнити ілюстрації, попередньо виконані відомими митцями.

Проблемним питанням впровадження генерованих мережею зображень для ілюстрування друкованих видань є їх часткова невідповідність пропорціям та виділеному у виданні місцю для розташування ілюстрації. Наступне кадрювання зображення може вилучити значні комунікативні елементи або викликати відчуття незавершеності твору.

Прикметно, що високий рівень якості зображень для банерів, постерів, муралів і концептів календарів забезпечується доволі широким спек-

тром програм, однак серед них переважають Midjourney, DALL-E та Stable diffusion.

Для оцінювання результатів роботи нейромереж зі створення дизайну сайтів і мобільних застосунків звернемося до публікації Н. Лазарчук та ін. (2020), в якій окреслене питання розглядається прискіпливо та всебічно. Автори публікації переконливо доводять, що сучасні нейронні мережі вже найближчим часом настільки вдосконаляться у створенні сайтів, що зможуть створювати інтерфейс і варіювати структурними елементами вебсайтів з мінімальними зусиллями. Автори дослідження посилаються на інструмент AI WebScore, розроблений командою uKit Group, що здатний аналізувати й оцінювати привабливість вебсайтів, і на основі отриманих даних генерувати інноваційні пропозиції. У Б. Мустафи знаходимо посилання на ще одну спеціалізовану програму для створення сайтів, а саме The Grid (Mustafa, 2023, р. 246). Проте і Н. Лазарчук та ін. (2020), і Б. Мустафа (Mustafa, 2023) доходять суголосних висновків, що допоки дизайн сайтів, конструйований мережею, потребує доопрацювання програмістами. Однак автори висловлюють переконання, що програмний інструментарій нейромереж, застосований комплексно, уможливить якнайшвидше отримувати та критично оцінювати доволі широкий спектр варіативного втілення дизайну сайтів, що призведе до змін взаємодії між замовником та веброзробником. Проте, зважаючи на паралельний розвиток технологій програмування, згадані вище автори не вбачають можливості повної заміни фахівців із програмування нейронними мережами. Натомість самі мережі розглядаються як потужний і максимально вдосконалений інструментарій у програмуванні та дизайні сайтів і мобільних застосунків.

Ще одним продуктом графічного дизайну, що допоки потребував значної кількості часу та зусиль проєктувальників, є дизайн пакувань, що охоплює конструктивне та комунікативне вирішення. Нині дослідження науковців щодо можливостей застосування нейромереж для цього виду продукції є нечисленними. Однак серед них вважаємо за необхідне виділити наукову розвідку Цзе Тао (Тао, 2022), що висвітлює процеси оптимізації дизайну розташування графічних комунікативних елементів на пакувальній продукції. Попри те, що основна увага автора зосереджена на технічних засобах і математичних моделях побудови розгортки стандартних пакувань з метою наповнення їх комунікативними елементами, вона надає можливість пересвідчитись, що нейромережі вже забезпечують якість і дають змогу з неймовірною швидкістю отримувати

численну кількість варіантів різного пропорційно-композиційного розташування графіки на наявних пакувальних конструкціях (Тао, 2022).

Ці висновки підтверджуються як у публікації О. Мусієнко (2022), так і результатами власного експерименту авторів цієї публікації. Маємо також зауважити, що за допомогою нейромережі ChatGPT можна в рази швидше збирати необхідну інформацію щодо уподобань різних груп споживачів та упорядковувати її. На основі отриманих даних за допомогою Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai або Maze Guru можна з неймовірною швидкістю отримувати варіанти комунікативних вирішень та оновлювати вже наявні на ринку засоби презентації торгових марок, що мають прихильність споживачів. Однак під час спроби урізноманітнити не тільки комунікативні елементи, а й конструктивне вирішення пакувальної продукції, можливості нейромереж виявляються суттєво обмеженими. Зображення інноваційних конструктивних вирішень, отримані за текстовими описами, не відповідають вимогам технологічності та економічності виготовлення, принаймні для пакувань з картонажних і пружно-еластичних полімерних матеріалів. І нині цілеспрямованих досліджень, зорієнтованих на усунення цієї проблеми, нами не виявлено.

Фокусуючи увагу на таких продуктах візуального дизайну, як концепт-арт (дизайн персонажів і локацій для комп'ютерних ігор), маємо зазначити допоки незначну кількість публікацій з окресленням потужних і наростаючих можливостей створення такого продукту за допомогою нейронних мереж. Серед дослідників маємо зазначити С. Казарян (2023) та О. Мусієнко (2022). До найбільш продуктивних мереж, апробованих для створення персонажів і локацій, маємо зарахувати Artbreeder та NVIDIA Style GAN. Менш продуктивними, але також функціонально придатними, є програми Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai.

Прикметно, що персонажі, продуковані мережами Artbreeder та NVIDIA Style GAN, здатні змінювати за текстовим запитом не тільки деталі фігури, одягу та аксесуарів й оточення, а також і стилістику графічного втілення — від фотореалістичних візій до стилістичних ознак японських мультиплікаційних фільмів. При цьому якість зображень і опрацювання структурних елементів є надзвичайно високою, а отримані персонажі можуть бути представлені у будь-якому ракурсі: як зображеннями в анфас, так і у профіль та у три чверті.

Наступною формою, виділеною у складі продукції графічного дизайну, є інфографіка, що у свою чергу оперує такими складниками, як візу-

алізація масивів даних на основі діаграм, графіків і картографії, що доповнюються й набувають індивідуальних рис завдяки зображувальному контенту. Варто зазначити, що цей контент втілюється за допомогою широкого спектра зображувальних засобів: від фотореалістичних зображень до вкрай стилізованих (як ілюзорно двовимірних, так і тривимірних). Візуалізація даних на основі оперування виключно цифровими складниками та представлення графіків і діаграм є завданнями, що вже успішно реалізуються нейромережами та можуть бути представлені як у статичних, так і у динамічних вимірах. Інформацію й аналітику для створення інфографіки може збирати чат ChatGPT. Вже згадані вище Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru можуть генерувати візуальний контент із визначеними стилістичними ознаками. Формування інформаційного контенту на основі доповнення фотореалістичних зображень цифровими та текстовими даними теж є цілком можливим завданням, якість якого забезпечується мережею за мінімальних зусиль особи — контактера. Корисною в дизайні інфографіки може стати мережа GigaPixel AI-Toraz Labs, що збільшує якість готових іміджів у форматі JPG, TIF. Ця нейронна мережа не просто збільшує роздільну здатність зображення, а «домальовує» його. Тобто, якщо помістити в програму розмите плямове зображення, в результаті можемо отримати деталізоване та чітке його відображення.

Проте в дизайні інфографіки допоки не виявлено програми, що здатна забезпечити всі етапи творчого процесу: від підбору інформації до її структурованого викладу через взаємодію візуального, текстового та числового контенту, до того ж реалізованого у вимірах графіків чи діаграм. Встановлено, що дотепер найбільш проблемним є генерування варіативного спектра стилізованих графічних зображень, необхідних для образного кодування змістового контенту. Проблематику складають: недостатня кількість аналогових проєктів; різниця у пропорційно-масштабних співвідношеннях частин реалістичних і стилізованих зображень та укладанні точного опису тих відмінностей, якими має володіти кожне з зображень у загальній композиції інфографіки.

На завершення цього дослідження звернемось до найінноваційнішого продукту графічного дизайну, а саме моушн-дизайну — анімаційних роликів, що мають значну кількість персонажів і варіативність локацій, в яких ці персонажі діють.

Варто зазначити, що під час створення таких роликів, як і в інфографіці, суттєвого значення набувають стилістичні властивості вихідних зображень. Зауважимо, що технічні можливості нейромереж на-

стільки швидко вдосконалюються, що змінюються майже щотижня. Так, у процесі написання матеріалу цієї публікації побачила світ оновлена версія програми NeRF, що здатна створювати фотореалістичні відео усього з кількох фотозображень. Програма аналізує структуру організації простору на наданих фотографіях і генерує зображення цього простору з різних поглядів, логічна послідовність представлення яких утворює безперервне відео та замінює особистий перегляд приміщень. На нашу думку, за допомогою такої технології можуть бути створені комерційні тури музеями та архітектурними пам'ятками світу.

Крім того, за допомогою програми Stable diffusion, що оперує масштабуванням фотореалістичних складових, можна створювати також безперервне відео, спираючись на ілюзію проникнення з макро до мікросвітів.

Однак в анімаціях, створених нейронними мережами, є сутнісні недоліки, а саме: кадри анімації мають розбіжності інформаційного наповнення, внаслідок чого втрачається логіка та послідовність сприйняття контенту, яка посилюється колористичним кодуванням, що переважно містить «кислотні кольори». Тобто в кадрі немає стабілізації, вражен-

ня, що кожен кадр промальовується з нуля. Іноді кольори створюють гармонію, але здебільшого навіпаки — дисгармонію. Це стосується саме анімацій, створених у програмі Stable Diffusion. Попри виявлену «легкість» оперування фотозображеннями та отриманням відео на їх основі все ще не набули необхідного ступеня досконалості нейромережі зі створення анімаційних роликів зі стилізованими персонажами та локаціями, особливо ті з них, в яких обидва компоненти (персонажі та локації) є змінними та потребують або поступових поетапних трансформацій, або послідовної зміни кадрів. Для такого виду продукції все ще актуальними й допоки незамінними є спеціалізовані програми, до яких належать: Cinema4D, Blender, Autodesk Maya, Adobe After Effects, та вправність дизайнерів, які закодують у стилістично мінімалістичну графіку необхідний і передбачуваний контент.

*Наукова новизна.* З представленого матеріалу отримуємо структурований виклад складників продукції графічного дизайну та їх зіставлення з нейромережами, що здатні забезпечувати якість і результативність генерування візуального контенту у кожному з видів продукції. Цей виклад представлено в таблиці 1.

Таблиця 1

### Відповідність нейромереж вимогам якості генерування продукції графічного

Продукція ГД	Програми, що забезпечують якість генерування контенту
Знаки інформації та ідентифікації: монограми, каліграми, екслібриси, логотипи, фірмові та корпоративні зображувальні знаки Носії фірмового, корпоративного та іміджевого стилю	Logojoy, Logomaker, Logaster, Designmantic, Turbologo, Deepfloyd, Midjourney
Навігаційні знаки та їх системи: інформаційні, професійні, піктограми Навчальні знаки	Logaster, Designmantic, Turbologo, Logomaker, Deepfloyd, Midjourney
Шрифти та шрифтові гарнітури: історичні, рукописні, пластичні, конструктивні, декоративні, акцидентні	Font Finder, Deepfloyd, Midjourney
Каліграфія	Font Finder, Deepfloyd
Типографіка	Midjourney, Deepfloyd
Технічна графіка	Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru
Плакат	Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai
Банер, колаж, постер	Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru
Концепти муралів, графіки в інтер'єрах і концепти ілюстрацій для багатосторінкових календарів	Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru, DALL-E
Дизайн друкованих видань та сайтів: фотореалістичні ілюстрування та верстка з дотриманням єдиного стилю	AI WebScore, The Grid

Концепт-арт: дизайн персонажів і локацій для комп'ютерних ігор	Artbreeder, NVIDIA Style GAN, Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai
Інфографіка: поєднання засобів візуалізації великих масивів даних з образним кодуванням комунікативних елементів	Інформацію і аналітику збирає ChatGPT Графічний контент можна генерувати за допомогою Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru
Моушн-дизайн: анімація візуальних повідомлень	NeRF, Stable diffusion

З наведеної таблиці унаочнюється, що нейронні мережі здатні забезпечити високий рівень генерування таких продуктів графічного дизайну, як знаки навігації та ідентифікації, зокрема торгові марки та логотипи, концепт персонажів і локацій для комп'ютерних ігор, ілюстрації для друкованих та електронних видань, носії фірмового стилю та графічне вирішення пакувань. Можливості нейронних мереж можуть бути надзвичайно корисними під час дослідження та відтворення стилістичних властивостей ілюстрацій, постерів і колажів, корекції кольору або оновлення старих фотографій, зокрема з «розмитими» зображеннями. Нейронні мережі володіють надзвичайно потужним арсеналом генерування закономірностей взаємодії комунікативних елементів у складних метро-ритмічних угрупованнях, що може бути корисним у дизайні іміджевого стилю.

Водночас їх функціональні можливості доповни обмежені та не засвідчують наявності належного рівня у таких продуктах, як: плакати на основі тропів образної мови; акцидентні шрифти; інженерна графіка в аксонометричних проєкціях з унаочненням внутрішньої структури приладів або обладнання; оригінальна верстка друкованих видань, сайтів і мобільних застосунків, інфографіка на основі стилізованих зображень, конструктивне вирішення пакувальної продукції, анімація на основі стилізованих зображень зі зміною сюжетних подій і локацій.

## Висновки

Нейронні мережі є інструментом графічного дизайну, що швидко вдосконалюється. Проте значна кількість продукції графічного дизайну потребує спеціалізованого програмного інструментарію. Серед численної кількості сучасних нейронних мереж для роботи з контентом графічного дизайну найбільш придатними та до певної міри універсальними є програми Midjourney, Stable diffusion, Leonardo ai.

*Перевагою* застосування нейронних мереж є суттєве прискорення процесу генерування візуального контенту і можливості комбінувати різ-

ні програми та доповнювати й вдосконалювати результати кожної з них. До переваг нейронних мереж також зараховують можливість створення візуального контенту за текстовим запитом, тобто контактеру не потрібно навчатися малювати, опанувати анатомію людини та створювати 3D-моделі чи вивчати 3D-скульптуринг, що потребує найбільшої витрати енергії, часу та ресурсу. Нейронні мережі дають змогу перестрибнути сходинки професійного зросту. З одного боку, це є перевагою, а з іншого — може бути й суттєвим недоліком. Унаслідок заощадження часу та енергії професійний розвиток стає другорядним для митця — цей фактор призводить до зниження конкурентоспроможності й обмежує рамки творчості в нейронних мережах.

*Недоліком* є переважно монолінгвістичне спілкування контактера з мережею. У більшості нейронних мереж запит для створення картин можна писати тільки англійською мовою. Ще один недолік результатів творчості нейронних мереж полягає в тому, що відсутній власне творчий процес, керований уявою митця та образами, що, можливо, існують у свідомості контактера з мережею. Тобто після вводу запиту художник (контактер) отримує кінцевий результат, що не підлягає подальшому коригуванню. Це звучує бачення митця (контактера) й позбавляє його первинних артефактів творчого процесу. Наприклад, при створенні ілюстрацій або концепт-арту дизайнер може зберігати проміжні результати роботи та коригувати її довершений варіант. У роботі з тривимірними графічними редакторами, при створенні 3D-сцени завжди є можливість зберігати численну кількість первинних варіантів файлів — артефактів у вигляді 3D-моделей і текстур до них. У разі потреби можна повертатись, змінювати властивості об'єктів (розміри, текстури, освітлення тощо) і досягати оптимального результату. У творчості нейронних мереж ці артефакти відсутні. Цей чинник знецінює роботу, тому що без наявності вихідних артефактів, ескізних варіантів та етапних коригувань неможливо довести авторство роботи.

Нейронні мережі хоч і створюють ефектні та гарні роботи, проте вони мають свій візуальний по-

черк і легко ідентифікуються. Роботи, створені нейронними мережами за наближеними текстовими запитом, надають аж занадто уподібнені результати.

Якщо була б можливість навчити нейронну мережу не тільки різним напрямкам мистецтва, а й створенню мистецтва за запитом різними мовами, це додало еkleктики й оригінальності творчості. У такому разі, наприклад, твори японських художників будуть суттєво відрізнятися від творів українських митців.

Наразі для роботи з продукцією графічного дизайну найбільш придатними та універсальними є такі програми: Midjourney, Dalle-E 2, Stable diffusion, Leonardo ai, Maze Guru.

1. Midjourney — нейронна мережа, що створює ілюстрації, концепт-арти, персонажі, ландшафти, архітектури тощо. Створення візуального контенту в цій мережі відбувається за текстовим запитом, який пише людина. Тому важливо підготувати деталізований і розгорнутий текстовий запит, що буде впливати на якість отриманого візуального результату. Ця нейронна мережа найбільш придатна для створення ілюстрацій або колажів і постерів, зокрема в стилі видатних художників. Проте Midjourney ще має проблеми з пропорціями й анатомією людини (люди на картинках не реалістичні), з композиціями та поєднанням кількох об'єктів одночасно.

2. Dalle-E 2 — нейронна мережа, що працює подібно до Midjourney, але має значно менше можливостей для кастомізації зображення. Інтерфейс Dalle-E 2 за зручністю і логічністю візуального сприйняття гірший за інтерфейс Midjourney. Ця мережа може створювати зображення з вищою роздільною здатністю і швидше, ніж більшість аналогічних програм.

Отже, аналізуючи подальший розвиток нейронних мереж, можемо зауважити, що: розвиток технологій штучного інтелекту (AI) поширяться на створення не тільки растрових, а й векторних зображень, зокрема тривимірної графіки, що дасть змогу створювати 3D-сцени та анімації, зберігати проміжні результати роботи та коригувати їх. Це може призвести до втрати значної кількості художників своєї роботи, оскільки нейронна мережа працює дуже швидко й ефективно. Також може з'явитися конкуренція серед диджитал-художників і нейромереж. Щоб перемогти в цій боротьбі мистецтва, художникам треба наділяти свої роботи особливими сенсами та кодованим змістом, насичувати їх асоціативними образами, щоб загальна картина була подібна до зразків об'єктивного мистецтва.

*Перспективи наукових досліджень.* Для подальшого визначення результативності роботи

нейронних мереж необхідно встановити рівень їх креативності та придатності самостійно встановлювати і втілювати проєктні концепції, відповідні потребам графічного дизайну.

## Список посилань

- Казарян, С. (2023, 25 січня). *Нейронок бояться – в дизайн не ходити. Що стоїть за новим креативним трендом?* Telegraf.design. <https://telegraf.design/nejronok-boyatysya-v-dyzajn-nehodyty-shho-stoyit-za-novym-kreatyvnyum-trendom/>
- Лазарчук, Н., Піхота, О., Рибій, В., & Цюцюра, М. (2020). Нейромережеві інструменти веб-дизайну і веб-розробки. In *Build-Master-Class-2020* [Proceedings of the Conference] (pp. 314–315). Kyiv National University of Construction and Architecture. <https://cutt.ly/IwqYcgtz>
- Мусієнко, О. (2022, 1 вересня). Штучний інтелект у дизайні та розробці ігор. Де ми зараз і що далі? *Imena.UA*. <https://www.imena.ua/blog/artificial-intelligence-in-design-and-gamedev/>
- Юркович, Н. В., Герасімов, О. В., Юркович, В. М., & Мар'ян, М. І. (2014). Композиція нейронних мереж з алгоритмами Хебба та прямого поширення в системах символічного кодування. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Фізика*, 36, 161–167.
- Irbite, A., & Strode, A. (2021, May 28–29). Artificial intelligence vs designer: The impact of artificial intelligence on design practice. In *Society. Integration. Education* [Proceedings of the Conference] (Vol. 4, pp. 539–549). Rezekne Academy of Technologies. <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6310>
- Karaata, E. (2018). Usage of Artificial Intelligence in Today's Graphic Design. *Internet Magazine of Art and Design*, 6(4), 183–198. [https://www.researchgate.net/publication/331431169\\_Usage\\_of\\_Artificial\\_Intelligence\\_in\\_Today's\\_Graphic\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/331431169_Usage_of_Artificial_Intelligence_in_Today's_Graphic_Design)
- Kinariwala, T. (2019, December 16). *Generating Art from Neural Networks*. WorldQuant. <https://www.worldquant.com/ideas/generating-art-from-neural-networks/>
- Mustafa, B. (2023). The Impact of Artificial Intelligence on the Graphic Design Industry. *Res Militaris*, 13(3), 243–255. <https://resmilitaris.net/menu-script/index.php/resmilitaris/article/view/3333>
- Tao, J. (2022, July 6). GraphNeural Network Based Dynamic Graphic Packaging Design Scheme Optimization. *Mobile Information Systems*, Article 5075884. <https://doi.org/10.1155/2022/5075884>
- Tesoro, J. C., Buen, M. J. M., Sullera, R. C., & Aborde, M. V. (2020). A semantic approach of the Naïve Bayes classification algorithm. *International Journal of Advanced Trends in Computer Science*

- and *Engineering*, 9(3), 3287–3294. <https://doi.org/10.30534/ijatse/2020/125932020>
- Vieira, R., & Schiavoni, F. L. (2022, February). Neural Networks and Digital Arts: Some Reflections. *Journal of Engineering Research and Sciences*, 1(1), 10–18. <https://doi.org/10.55708/js0101002>
- Wu, S. (2020). Development of Graphic Design Based on Artificial Intelligence. *Journal of Physics: Conference Series*, 1533, Article 032022. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1533/3/032022>
- [Proceedings of the Conference] (pp. 314–315). Kyiv National University of Construction and Architecture. <https://cutt.ly/IwqYcgtz> [in Ukrainian].
- Musiienko, O. (2022, September 1). *Shtuchnyi intelekt uchydzaini ta rozrobtisi ihor. De my zaraz i shcho dali?* [Artificial intelligence in game design and development. Where are we now and what next?]. Imena.UA. <https://www.imena.ua/blog/artificial-intelligence-in-design-and-gamedev/> [in Ukrainian].
- Mustafa, B. (2023). The Impact of Artificial Intelligence on the Graphic Design Industry. *Res Militaris*, 13(3), 243–255. <https://resmilitaris.net/menu-script/index.php/resmilitaris/article/view/3333> [in English].
- Tao, J. (2022, July 6). Graph Neural Network Based Dynamic Graphic Packaging Design Scheme Optimisation. *Mobile Information Systems*, Article 5075884. <https://doi.org/10.1155/2022/5075884> [in English].
- Tesoro, J. C., Buen, M. J. M., Sullera, R. C., & Aborde, M. V. (2020). A semantic approach of the Naïve Bayes classification algorithm. *International Journal of Advanced Trends in Computer Science and Engineering*, 9(3), 3287–3294. <https://doi.org/10.30534/ijatse/2020/125932020> [in English].
- Vieira, R., & Schiavoni, F. L. (2022, February). Neural Networks and Digital Arts: Some Reflections. *Journal of Engineering Research and Sciences*, 1(1), 10–18. <https://doi.org/10.55708/js0101002> [in English].
- Wu, S. (2020). Development of Graphic Design Based on Artificial Intelligence. *Journal of Physics: Conference Series*, 1533, Article 032022. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1533/3/032022> [in English].
- Yurkovich, N. V., Herasimov, O. V., Yurkovich, V. M., & Marian, M. I. (2014). Kompozytsiia neironnykh merezh z alhorytmamy Khebbi ta priamoho poshyrennia v systemakh symvolnoho koduvannia [Composition of neural networks with Hebb and direct propagation algorithms in symbol coding systems]. *Uzhhorod University Scientific Herald. Series: Physics*, 36, 161–167 [in Ukrainian].
- Irbite, A., & Strode, A. (2021, May 28–29). Artificial intelligence vs designer: The impact of artificial intelligence on design practice. In *Society. Integration. Education* [Proceedings of the Conference] (Vol. 4, pp. 539–549). Rezekne Academy of Technologies. <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6310> [in English].
- Karaata, E. (2018). Usage of Artificial Intelligence in Today's Graphic Design. *Internet Magazine of Art and Design*, 6(4), 183–198. [https://www.researchgate.net/publication/331431169\\_Usage\\_of\\_Artificial\\_Intelligence\\_in\\_Today's\\_Graphic\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/331431169_Usage_of_Artificial_Intelligence_in_Today's_Graphic_Design) [in English].
- Kazarian, S. (2023, January 25). *Neironok boiatysia – v dyzain ne khodyty. Shcho stoit za novym kreatyvnym trendom?* [To be afraid of neurons is not to go into design. What is behind the new creative trend?]. *Telegraf.design*. <https://telegraf.design/neironok-boiyatysya-v-dyzajn-ne-hodyty-shho-stoyit-za-novym-kreatyvnyym-trendom/> [in Ukrainian].
- Kinariwala, T. (2019, December 16). *Generating Art from Neural Networks*. WorldQuant. <https://www.worldquant.com/ideas/generating-art-from-neural-networks/> [in English].
- Lazarchuk, N., Pikhota, O., Rybii, V., & Tsiutsiura, M. (2020). Neiomerezhevi instrumenty veb-dyzainu i veb-rozrobky [Neural network tools for web design and web development]. In *Build-Master-Class-2020*

## Neural Networks as a Graphic Design Tool

Tetiana Bozhko<sup>1\*</sup>, Victor Arefiev<sup>1</sup>

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the capabilities of various neural networks as tools for working on graphic design projects; determine their ability to ensure the quality and effectiveness of generating visual content in each type of product; and highlight the advantages and disadvantages of each of the neural networks. *Results*. The study provides an overview of feedback from scientists and practitioners regarding the diverse spectrum of neural networks suitable for graphic design tasks. The results of our own practical experience working with neural networks are presented. *Scientific novelty*. The correspondence of neural networks to each type of graphic

design production is established. The effectiveness of the networks in generating character and location concepts for computer games, illustrations for print and electronic publications, trademarks and logos, corporate and image style carriers, and packaging graphic solutions is proven. However, their functional capabilities still do not provide a proper quality level in such products as posters based on figurative language tropes; fonts; engineering graphics in axonometric projections with visualisation of internal device or equipment structures; layout of print publications and websites, mobile applications, infographics based on stylised images, and constructive packaging solutions. *Conclusions.* For working with graphic design content, the most suitable neural networks are Maze Guru, Midjourney, and Leonardo Ai. The ChatGPT neural network is effective for the selection of analogues and scientists' reviews. The advantage of using neural networks is a significant acceleration in generating visual content and the ability to combine different programmes, complementing and improving the results of each. The disadvantages mainly include the monolingual (English-language) communication of the user with the network and the disparity between the images existing in the user's consciousness and those generated by the network. Works created by neural networks are easily recognisable and on approximate text queries provide too similar results.

*Keywords:* electronic software tools; neural network; design products; software

#### Відомості про авторів

**Тетяна Божко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-5696-1941, e-mail: bozhko\_to@ukr.net

**Віктор Ареф'єв**, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9845-6086, e-mail: areffiev@ukr.net

#### Information about the authors

**Tetiana Bozhko**\*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-5696-1941, e-mail: bozhko\_to@ukr.net

**Viktor Areffiev**, PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9845-6086, e-mail: areffiev@ukr.net

\*Corresponding author



## Формотворення зачіски як об'єкт дослідження в дизайні

Ігор Браїлко

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — виявити та охарактеризувати сутність та складники категорії «формотворення зачіски», яка відображає процес створення дизайнером індивідуального образу людини. *Результати дослідження*. Проаналізовано та виявлено сутність і зміст понять «зачіска», «форма», «формотворення». Розроблено та представлено послідовність процесу формотворення зачіски, що складається з трьох етапів: етап 1 «Передпроектний аналіз»; етап 2 «Формотворчий пошук»; етап 3 «Реалізація формотворчого задуму». Логічний послідовний виклад складників процесу формотворення зачіски дозволяє формувати необхідний набір виразних засобів відповідно до творчого задуму й мети дизайнера. Результати дослідження можуть бути використані в процесі підготовки й реалізації навчальних курсів «Моделювання художнього образу», «Сучасні дизайн-технології зачіски» та інших дисциплін у системі підготовки та практичної діяльності дизайнера зачіски. *Наукова новизна*. Вперше у мистецтвознавчому дослідженні представлено та обґрунтовано цілісний процес формотворення зачіски у вигляді послідовно визначених складників, що відображають і характеризують етапність створення індивідуального образу людини. *Висновки*. Формотворення зачіски є процесом, що спирається на ціннісні установки моди, соціуму, культури, а також естетичні, функціональні й технологічні вимоги. У сукупності зі стилевими характеристиками та доцільними технологіями виконання форма зачіски є вираженням індивідуальності, соціальної приналежності, іміджевого спрямування, виразником естетичних канонів часу.

*Ключові слова*: дизайн зачіски; форма зачіски; формотворення; методи формотворення; композиція; художній образ

### Для цитування

Браїлко, І. (2023). Формотворення зачіски як об'єкт дослідження в дизайні. *Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 136–143. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282476>

### Вступ

Вимоги сучасного суспільства актуалізують проблему унікальності особистості й водночас добре пристосованої до глобального соціально-культурного середовища, де людина має бути готова до процесів адаптації, змін та різних форм діяльності. Одним із найважливіших засобів комунікації та презентації особистості є зачіска. Вона є не лише виявом зовнішнього образу людини, а й певним носієм інформації про неї, її професійну та соціальну приналежність, ціннісно-сміслові орієнтири. Осмислення феномена зачіски базується як на культурно-світоглядних засадах (відповідність естетичним ідеалам часу, модним канонам; стилістика), так

і на ґрунтовному аналізі її образних та структурних характеристик, визначальними з яких є форма та формотворення. Ці категорії включають абсолютно всі складники проектної творчості: естетичну, функціональну, технологічну. Важливе завдання щодо формування індивідуального зовнішнього образу людини потребує ґрунтовного дослідження формотворення зачіски як синтезу її найрізноманітніших властивостей та характеристик.

*Аналіз попередніх досліджень*. Дослідження теоретико-методологічних і практичних засад дизайну зачіски не є широко представленими в сучасній мистецтвознавчій науці як через специфіку відносно молодого виду освітньо-наукової діяльності в Україні, так і через переважання



прикладного компонента цього виду творчості. Серед дисертаційних досліджень можна назвати лише кілька праць таких авторів, як Ю. Шмегельська (2018), Є. Федорова (2017, 2018, 2019), О. Костюк (2019), І. Борщ (2012).

Тематичним напрямом наукового пошуку Ю. Шмегельської (2018) стало біонічне формоутворення в жіночих зачісках початку ХХІ століття. Авторка проаналізувала композиційні прийоми біонічного формоутворення в жіночих зачісках зазначеного періоду, провела порівняльний аналіз природних форм та їхньої тектоніки у формоутворенні побутових і видовищних зачісок, з'ясувала можливості використання живої природи у вирішенні формоутворення зачісок як джерела виникнення неординарних рішень та істотного впливу на сучасну індустрію моди, зокрема через міжнародні та всеукраїнські конкурси й фестивалі перукарського мистецтва. Авторка відзначає, що вивчення й робота з формами природи сприяє розвитку фантазії, яку майстер утілює, створюючи зачіски.

Видовищну зачіску як історичне явище та частину сучасного іміджу розглядала у своєму дослідженні Є. Федорова (2018, 2019). Пошук модних напрямів щодо побудови іміджу певної особистості, на думку авторки, спонукає до виявлення історичних аспектів формування та розвитку видовищної зачіски, що поглиблює і вдосконалює механізми створення сучасних видовищних зачісок, які відображають модні тенденції у сфері повсякденного життя. Дослідниця провела аналіз історичних зачісок європейських держав, виокремила основні концептуальні складники видовищної зачіски кожного історичного періоду, обгрунтувала значення видовищної зачіски як історичного явища, як найкращого підґрунтя для іміджмейкерів у формуванні нових видовищних моделей завдяки створенню нових модних форм та текстур.

У філософському вимірі зачіску розглядає О. Костюк (2019). Заслуговує на увагу представлений у роботі культурогенез європейського перукарського мистецтва, який демонструє ініціацію особистості через зачіску, яка має символічну наповненість, значущість, метафізичну цінність і є особливим типом комунікації, що уможлиблює культурно-духовне наповнення людського буття. «У європейській філософсько-антропологічній традиції зачіска як мініатюра розвитку культури — це віддзеркалення тенденцій конкретної культури в різних її аспектах, включаючи ідеї, норми поведінки, звичаї», — зазначає О. Костюк (2019, с. 126).

Перукарське мистецтво знайшло відображення в педагогічній науці. У дисертації І. Борщ (2012) дослідниця відзначає, що вміння комп'ютерного моделювання зачіски та макіяжу — це готовність успішно й на високому професійному рівні виконувати комп'ютерний підбір зачіски та макіяжу для конкретної людини з урахуванням індивідуальних особливостей її зовнішності, професії, віку, стилю життя, характеру тощо. До структури вмінь комп'ютерного моделювання зачіски та макіяжу, відповідно до висновків авторки, входить чотири складники: професійні уміння; операційно-інформаційні уміння; творчі уміння; оцінні уміння.

Способи формування дизайнерського світогляду в студентів спеціальності 5.02020702 «Перукарське мистецтво та декоративна косметика» аналізує та обгрунтовує О. Кузнецова (2014). На її думку, дизайнерський світогляд відображає не лише внутрішнє сприйняття й усвідомлення мистецтва й соціальних вимог суспільства, але й є невід'ємним складником діяльності кожного перукаря-модельєра, перукаря-стиліста. Тому в процесі формування дизайнерського світогляду варто посилатися на індивідуальні особливості студентів, їхнє оточення й світобачення (Кузнецова, 2014, с. 63).

Різним аспектам взаємозв'язку зачіски з іншими категоріями дизайну й стилю присвятили свої дослідження вчені О. Гетьман (2020), О. Міненко (2018), Л. Дихнич та А. Харченко (2020). Роль зачіски в іміджбілдингу сучасної людини розглядає О. Гетьман (2020). Дослідження спрямоване на аналіз чинників, які допомагають професійним іміджмейкерам вирішувати завдання щодо формування образу красивої, впевненої й успішної особистості, який би відповідав асоціаціям і настроям, очікуванням, інтересам і потребам споживача.

Праця О. Міненко (2018) присвячена аналізу античної зачіски в історико-художньому контексті еволюції моди. Зачісці як складнику образу людини приділяють значну увагу Л. Дихнич та А. Харченко (2020), поєднуючи теоретичний та практичний аспекти в розробці індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи. У контексті дисертаційного дослідження «Синтез стилів у практиці сучасної моди: тенденції, художні прийоми» А. Харченко (2021) також відводить зачісці значне місце. Авторка наголошує, що розкриття індивідуальності людини є можливим лише через цілісне перетворення всіх елементів образу — зачіски, макіяжу, костюма, взуття, доповнень (с. 100). У своїй роботі А. Харченко

(2021) також аналізує авторські підходи Відала Сассуна, В'ячеслава Дюдєнка, Андрія Крупчинського, Євгена Калкатова. За результатами огляду підходів українських дизайнерів і стилістів до формування стилю зачіски дослідниця зазначає, що «...вони активно експериментують із різноманітними стильовими поєднаннями, однак загальною рисою, притаманною кожному з них, є прагнення виявити та підкреслити індивідуальність» (с. 113).

Значний інтерес становлять дослідження формоутворення в різних видах дизайну, зокрема дизайну костюма. Так, у праці М. Кісіль (2010) проведено аналіз концепцій формоутворення костюма в західноєвропейському дизайні ХХ століття. Так, у першій половині ХХ ст. дослідниця виділяє дві провідні концепції формоутворення: концепцію акцентованої пластики та функціональної конструкції; в середині століття набула поширення концепція об'ємно-просторового каркаса, тобто об'ємного, гіперболізованого вирішення частин форми чи форми в цілому; в останній третині ХХ ст. в дизайні одягу набули поширення постмодерністські експериментально-новаторські ідеї, що проявилися в розвитку новітніх методів формоутворення — комбінаторики та деконструкції, що знайшли застосування в концепціях морфологічної трансформації та формально декоративної символіки. На основі аналізу концепцій класифіковано інструментарій формоутворення: принципи — дизайнерські та інженерні; методи формоутворення: комбінаторні (варіативність, трансформаційність, модульність, кінетизм); деконструктивні (інверсія, розрив, зборка); конструктивні (площинні, об'ємно-просторові, математичні) (с. 16–17).

Проблему формоутворення костюма в контексті прогнозування моди розглядала Н. Чупріна (2010). Дослідниця виділила три аспекти сприйняття форми: як одиничну елементарну модель-систему, що характеризує конкретний образ людини; як тип, що виражає загальну ідею групи виробів; як базову форму, яка характеризує систему «максимум» та відображає узагальнену ідею часу (моду) (с. 48).

Як бачимо з проведеного огляду стану розробленості проблематики дослідження, українська наука й практика мають невелику кількість праць стосовно дизайну зачіски, а такий важливий і першорядний аспект, як її формотворення, не розглядався як самостійний предмет концептуального дослідження. Увагу формотворенню зачіски фрагментарно приділяли в контексті розроблення інших наукових проблем — форму-

вання іміджу, індивідуального стилю, вивчення історичних, культурологічних та філософських особливостей її розвитку. Отже, актуальність цього дослідження пояснюється необхідністю ґрунтовного опрацювання категорії «формотворення зачіски» з огляду на те, що зростає попит на вираження індивідуальності особистості в глобальному соціокультурному середовищі.

**Метою статті** є виявити та охарактеризувати сутність та складники категорії «формотворення зачіски», яка відображає процес створення дизайнером індивідуального образу людини.

### Результати дослідження

Розмаїття способів використання й поєднання художніх засобів у процесі створення зачіски дають змогу обирати та формувати саме ті рішення, які задовольняють запити людини відповідно до її соціокультурних ролей. О. Міненко (2018) надає таке визначення зачіски: це певний спосіб упорядкування на голові людини волосся для надання йому певної форми через укладання, вкорочення, подовження, фарбування тощо, а також застосування для цього хімічної обробки або використання відповідних спеціальних предметів (с. 252). Зачіску також можна охарактеризувати, на нашу думку, як об'ємно-просторову форму з вираженими властивостями геометрії або пластики, розмірів і маси її частин, кольором і фактурою. У проаналізованих вище дослідженнях спостерігається переважання культурологічного та історичного пророблення феномену зачіски й обмеженість розкриття всіх елементів її формотворення. У зв'язку з цим необхідно звернутися до більш широкого кола авторів та розкрити всі основні поняття та складники цього процесу.

Так, за визначенням С. Безклубенка (2010), форма (від лат. *forma*, від грец. — кошик, плетінка, корзина) — вигляд, вид, обличчя, зовнішність, краса, зображення, образ, малюнок, фігура, креслення, характер, устрій, побудова, організація, начерк, проект — поняття, яке має кілька значень: 1) загальний вигляд, обриси предмета в просторі, контури його на площині; 2) у галузі матеріального виробництва — особливий пристрій для литва; 3) у літературі — усталена сукупність прийомів побудови твору (напр. віршована форма); 4) у мистецтві — зовнішнє вираження змісту художнього твору, художня форма (с. 210–211). У книзі «Тектоніка формоутворення костюма» Т. Ніколаєва (2008) визначає форму в мистецтві як внутрішню організацію, структуру художнього твору, ство-

рену для найбільш яскравого його ідейного змісту. Формою в дизайні є високоестетичне вираження внутрішньої структури виробу в його зовнішній формі, що відповідає призначенню, конструктивно-технологічним характеристикам та ергономічним вимогам (с. 68). Авторка подає й обґрунтовує такі різновиди форм: відкриті, закриті, неординарні, незмінні, змінювані, незамкнуті, замкнуті, моноблокові, поліблокові, комбінаторні.

За визначенням С. Вергунова та ін. (2021) формоутворення (*formgeschaltung (gebung)* — нім.) — процес створення форми в діяльності дизайнера відповідно до спільних ціннісних установ культур та тим або іншим вимогам, що стосуються естетичної виразності майбутнього об'єкта, його функції, конструкції та використуваних матеріалів (с. 12). Автори характеризують такі основні принципи формоутворення:

- раціональність (логічна обґрунтованість, доцільність форми);
- тектонічність (закономірність, логіка та стійкість конструктивної, функціональної або візуальної структури);
- структурність (гармонійний зв'язок між елементами форми);
- гнучкість (здатна до розвитку зі збереження цілісності);
- органічність (урахування закономірностей формоутворення в природі);
- образність (чітке та глибоке розкриття певної художньої ідеї);
- цілісність (виявлення загального характеру форми) (с. 13–14).

Враховуючи, що формотворення є процесом, необхідно виокремити його складники відповідно до етапів виконання тих чи інших пошуків і дій. Спираючись на всі проаналізовані вище праці, розроблено таблицю процесу формотворення зачіски, який поділено на три основні етапи (Табл. 1).

*Етап 1* — *передпроектний аналіз*, що включає визначення вихідних параметрів майбутньої зачіски: призначення, вподобання й потреби замовника (як одиничного клієнта, так і потреби режисера чи дизайнера при реалізації проєктів за допомогою дизайнера зачіски); врахування особливостей вікової категорії.

*Етап 2* — *проведення формотворчого пошуку*. На цьому етапі дизайнер визначається з джерелами творчості, стильовим напрямом майбутньої зачіски, обирає доцільні метод та тип формотворення. Формотворчий пошук залежить значною мірою від довжини волосся, його фактури, текстури. Залежно від характеристик перерахованих чинників та відповідно до задуму визначаються засоби композиції й членування форми, стан форми, формотворчі можливості кольору, тип зачіски, способи створення форми. Часто елементами зачіски є аксесуари та постижерні засоби. Результатом формотворчого пошуку є їхня візуалізація у вигляді ескізної або комп'ютерної графіки, наочна демонстрація.

*Етап 3* — *реалізація формотворчого задуму* — передбачає вибір доцільних технологічних прийомів зачіски (стрижка, фарбування або укладання) та ефективних beauty засобів і інструментів.

Таблиця 1

## Процес формотворення зачіски

<b>Етап 1. Передпроектний аналіз</b>	<b>Призначення зачіски</b>	побутова (повсякденна, ділова, для занять спортом і відпочинку), святкова (вечірня, весільна), видовищна (конкурсна, обрядова, подіумна, для шоу)
	<b>Уподобання й потреби замовника (особистість — клієнт, режисер, дизайнер)</b>	естетичні, функціональні, технологічні
	<b>Аналіз цілісного образу людини</b>	тип зовнішності, форма обличчя й голови, антропометричні особливості фігури та психологічні характеристики людини, макіяж, костюм, взуття, доповнення
	<b>Вікова категорія</b>	молодіжна (18-29 років); середня (30-44 років); старша (45 років і старше)

*Продовження таблиці 1*

<b>Етап 2. Формотворчий пошук</b>	<b>Джерела творчості</b>	історизм, образи природи, біоніка, образотворче мистецтво, література, музика, кінематограф, театр, творчість митця
	<b>Стильовий напрям</b>	класичний, романтичний, авангардний, фольклорний, спортивний, дифузний
	<b>Методи формотворення</b>	асоціація, аналогія, інтерпретація джерела, трансформація аналога, репліка, цитування, застосування мотивів, стилізація, наслідування, гіпербола, деконструкція, деформація, фантазійний, авторський
	<b>Типи формотворення</b>	геометричний, пластичний, комбінований
	<b>Довжина волосся</b>	коротка (до лінії очей, мочки вуха), середня (до лінії підборіддя, шиї), довга (до лінії плечей і нижче)
	<b>Художньо-композиційні засоби</b>	силует (скульптурний, декоративний, напівприлеглий); розмір форми та її частин, маса, пропорційність, тотожність, контраст, нюанс, масштабність, симетрія й асиметрія, лінії (силуетні, контурні, конструктивні, конструктивно-декоративні, декоративні), ритмічні повторення; ракурс (анфас, профіль, потилична зона)
	<b>Членування форми</b>	повне або ілюзорне; конструктивні та декоративні лінії
	<b>Стан форми</b>	статика, динаміка, врівноваженість, стійкість, стабільність, рух
	<b>Фактура</b>	волосся тонке, товсте, міцне, густе, рідке; хвилясте, поверхня зачіски (прямолінійна, криволінійна, випукла, увігнута, гладка, ламана, блискуча, матова, еластична)
	<b>Текстура</b>	неактивна (гладке волосся), активна (завите, активні кучері), комбінована
	<b>Формотворчі можливості кольору</b>	світлі, темні, яскраві, пастельні, насичені, малої насиченості кольори; теплі, холодні; кольорово-тональні співвідношення
	<b>Типи зачісок</b>	ацентральний, зворотний, концентрований, фронтальний
	<b>Способи створення форми</b>	моделювання, стрижка, укладання
	<b>Підбір аксесуарів, постижерних засобів</b>	прикраси з конструктивною чи декоративною метою; вироби з волосся (з натурального та штучного)
	<b>Візуалізація</b>	ескізна графіка, комп'ютерна графіка, наочна демонстрація

Продовження таблиці 1

<b>Етап 3. Реалізація формотворчого задуму</b>	<b>Технологічні прийоми стрижки, фарбування та укладання</b>	філірування, градування, окантовування, мелірування, колорування, схема й особливості накручування кільцевих локонів, використання тупірування та його інтенсивність, послідовність отримання та з'єднання деталей тощо
	<b>Вибір ефективних beauty засобів та інструментів</b>	засоби для догляду, фарбування та укладання волосся (фарбники, шампуні, бальзами, лаки тощо); інструменти для виконання стрижки та укладання (гребінці, щітки, ножиці, фени тощо)

У цій таблиці охарактеризовано кожен зі складників відповідно до етапів створення форми; таким чином, логічний послідовний виклад складників процесу формотворення зачіски дозволяє формувати необхідний набір виразних засобів відповідно до творчого задуму й мети дизайнера.

## Висновки

Формотворення належить до першорядних аспектів дизайну зачіски. У сукупності зі стильовими характеристиками та доцільними технологіями виконання форма зачіски є вираженням індивідуальності, соціальної приналежності, іміджевого спрямування, виразником естетичних канонів часу. Формотворення зачіски є процесом, що спирається на ціннісні установки моди, соціуму, культури, а також естетичні, функціональні та технологічні вимоги. За результатами аналізу наукових праць розроблено на представлено послідовність процесу формотворення зачіски, що складається із трьох етапів. Етап 1 — «Передпроектний аналіз». Передбачає визначення дизайнером таких показників: призначення зачіски, вподобання й потреби замовника, аналіз цілісного образу людини, вікова категорія. Етап 2 — «Формотворчий пошук». Включає визначення дизайнером таких складників: джерела творчості, стильовий напрям, методи формотворення, типи формотворення, довжина волосся, художньо-композиційні засоби членування форми, стан форми, фактура, текстура, формотворчі можливості кольору, типи зачісок, способи створення форми, підбір аксесуарів, постижерних засобів, візуалізація. Етап 3 — «Реалізація формотворчого задуму». Дизайнер визначається з технологічними прийомами стрижки, фарбування чи укладання волосся, добирає ефективні beauty засоби та інструменти.

Наукова новизна дослідження полягає в представленні цілісного процесу формотворення зачіски у вигляді послідовно визначених складників, що відображають етапність створення дизайнером зачіски індивідуального образу людини.

Розгляд формотворення зачіски як об'єкта дослідження у дизайні не може бути обмеженим матеріалами цієї статті; особливості формотворення зачіски в різних аспектах — моделювання, стрижка, укладання — потребують більш глибокого дослідження. Проведення подальших досліджень буде ґрунтуватися як на теоретично-методологічних принципах, так і на практичних засадах.

## Список посилань

- Безклубенко, С. Д. (2010). Форма. В С. Д. Безклубенко, *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 2, с. 210–211). Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Борщ, І. П. (2012). *Формування умінь комп'ютерного моделювання у майбутніх фахівців-дизайнерів зачіски та макіяжу* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка].
- Вергунов, С. В., Вергунова, Н. С., Звенігородський, Л. А., Зінченко, А. Г., Коломієць, В. О., & Морозюк, Ю. В. (2021). *Основи формотворення*. Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова.
- Гетьман, О. П. (2020, 24–25 квітня). Роль зачіски в іміджблдингу сучасної людини. В *Міжнародні наукові дослідження: інтеграція науки та практики як механізм ефективного розвитку* [Матеріали конференції] (с. 54–57). Інститут інноваційної освіти. <http://dSPACE.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8073/1/2020.pdf>
- Дихнич, Л. П., & Харченко, А. В. (2020). Особливості розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи. *Art and Design*, 4(12), 91–100. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.7>
- Кісіль, М. В. (2010). *Концепції формотворення костюму в західноєвропейському дизайні ХХ століття: витоки, розвиток, тенденції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв].
- Костюк, О. П. (2019). *Зачіска як культурно-антропологічний феномен у контекстах*

- ініціації [Дисертація кандидата філософських наук, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди].
- Кузнєцова, О. П. (2014). Способи формування дизайнерського світогляду у студентів спеціальності 5.02020702 «Перукарське мистецтво та декоративна косметика». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*, 5(2), 55–65.
- Лубянська, С. П. (2016). *Кольоровий тип зовнішності і індивідуальне моделювання зачіски*. Київська Академія прикладних мистецтв.
- Міненко, О. (2018). Антична зачіска в історико-художньому контексті еволюції моди. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 38, 249–259. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141827>
- Ніколаєва, Т. В. (2008). *Тектоніка формоутворення костюма* (2-ге вид.). Арістей.
- Федорова, Є. В. (2017). Імідж у відображенні провідних стилістичних тенденції моди сезону 2016–2017 (на прикладі вітчизняного перукарського мистецтва). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 178–191. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157691>
- Федорова, Є. В. (2018). Видовищна зачіска як історичне явище. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 55–62.
- Федорова, Є. В. (2019). *Видовищна зачіска в сучасній індустрії моди: історія, специфіка, дизайн-технології* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Харченко, А. (2021). *Синтез стилів у практиці сучасної моди: тенденції, художні прийоми* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Чуприна, Н. В. (2010). *Прогнозування формоутворення як етап художнього проектування костюма* [Монографія]. Київський національний університет технологій та дизайну.
- Шмегельська, Ю. В. (2018). *Біонічне формоутворення в жіночих зачісках початку XXI століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- References**
- Bezklubenko, S. D. (2010). Forma [Form]. In S. D. Bezklubenko, *Mystetstvo: Terminy ta poniattia* [Art: Terms and concepts] (Vol. 2, p. 212). Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
- Borshch, I. P. (2012). *Formuvannia umin kompiuternoho modeliuвання u maibutnikh fakhivtsiv-dyzaineriv zachisky ta makiazhu* [Formation of computer modeling skills in future hair and make-up designer specialists] [Abstract of PhD Dissertation, Borys Grinchenko Kyiv University] [in Ukrainian].
- Chuprina, N. V. (2010). *Prohnozuvannia formoutvorennia yak etap khudozhnogo proektuvannia kostiuma* [Prediction of form formation as a stage of artistic costume design] [Monograph]. Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Dykhnych, L. P., & Kharchenko, A. V. (2020). Osoblyvosti rozrobky indyvidualnogo styliu dlia zhinok ctarshoi vikovoi hrupy [The individual style development peculiarities for the elderly age group women]. *Art and Design*, 4(12), 91–100. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.7> [in Ukrainian].
- Fedorova, Ye. V. (2017). Imidzh u vidobrazhenni providnykh stylistychnykh tendentsii mody sezonu 2016–2017 (na prykladi vitchyznianoho perukarskoho mystetstva) [Image in the reflection of the leading stylistic fashion trends of the 2016–2017 seasons (through the example of national hairstyling)]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 36, 178–191. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157691> [in Ukrainian].
- Fedorova, Ye. V. (2018). Vydovyshchna zachiska yak istorychne yavyshe [Spectacular hairstyle as a historical phenomenon]. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*, 1, 55–62 [in Ukrainian].
- Fedorova, Ye. V. (2019). *Vydovyshchna zachiska v suchasniy industrii mody: Istoriia, spetsyfika, dyzain-tekhnolohii* [Spectacular hairstyle in the modern fashion industry: History, specifics, design technologies] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Hetman, O. P. (2020, April 24–25). Rol zachisky v imidzhbildynhu suchasnoi liudyny [The role of hairstyle in the image building of a modern person]. In *Mizhnarodni naukovi doslidzhennia: Intehratsiia nauky ta praktyky yak mekhanizm efektyvnoho rozvytku* [International scientific research: Integration of science and practice as a mechanism for effective development] [Proceedings of the Conference] (pp. 54–57). Instytut innovatsiinoi osvity. <http://dSPACE.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8073/1/2020.pdf> [in Ukrainian].
- Kharchenko, A. (2021). *Syntezy styliv u praktytsi suchasnoi mody: Tendentsii, khudozhni pryioomy* [Synthesis of styles in the practice of modern fashion: Trends, artistic techniques] [Doctoral Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Kisil, M. V. (2010). *Kontseptsii formoutvorennia kostiumu v zakhidnoevropeiskomu dyzaini XX stolittia: Vytoky, rozvytok, tendentsii* [The Concepts of shaping costume in West European design of the XX century: Sources, development and trends] [Avtoferat dysertatsii

- kandydata mystetstvoznavstva, Kharkiv State Academy of Design and Arts] [in Ukrainian].
- Kostiuk, O. P. (2019). *Zachiskayakkulturno-antropologichnyi fenomen u kontekstakh initsiatsii* [Hairstyle as a cultural and anthropological phenomenon in the context of initiation] [PhD Dissertation, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Kuznietsova, O. P. (2014). Sposoby formuvannya dyzainerskoho svitohliadu u studentiv spetsialnosti 5.02020702 "Perukarske mystetstvo ta dekoratyvna kosmetyka" [Ways of designer's outlook formation among students on specialty 5.02020702 "Hairdressing art and decorative cosmetics"]. *Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University. Pedagogical Sciences*, 5(2), 55–65 [in Ukrainian].
- Lubianska, S. P. (2016). *Kolorovyi typ zovnishnosti i individualne modeliuвання zachisky* [Color type of appearance and individual hairstyle modeling]. Kyiv Academy of Applied Arts [in Ukrainian].
- Minenko, O. (2018). Antychna zachiska v istoryko-khudozhnomu konteksti evoliutsii mody [Ancient hairstyle in the historical and artistic context of the evolution of fashion]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 38, 249–259. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141827> [in Ukrainian].
- Nikolaieva, T. V. (2008). *Tektonika formoutvorennia kostiuma* [Tectonics of costume formation] (2nd ed.). Aristei [in Ukrainian].
- Shmehelska, Yu. V. (2018). *Bionichne formoutvorennia vzhinochykh zachiskakh pochatku XXI stolittia* [Bionic shaping in women's hairstyles of the beginning of the 21st century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Verhunov, S. V. Verhunova, N. S., Zvenihorodskiy, L. A., Zinchenko, A. H., Kolomiets, V. O., & Moroziuk, Yu. V. (2021). *Osnovy formoutvorennia* [Basics of forming]. O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv [in Ukrainian].

## Hairstyle Formation as an Object of Research in Design

Ihor Brailko

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to identify and characterise the essence and components of the "hairstyle formation" category as a reflection of a person's individual image creation process by a designer. *Results.* The essence and meaning of the concepts of hairstyle, form, and formation are analysed and revealed. The sequence of the hairstyle formation process is developed and presented, consisting of three stages: stage 1 — "Pre-project analysis", stage 2 — "Design search", and stage 3 — "Implementation of the design idea". The logical sequential presentation of the hairstyle formation process components allows creating the necessary set of expressive means in accordance with the designer's creative idea and goal. The research results can be used in the preparation and implementation of such training courses as "Artistic Image Modelling", "Contemporary Hairstyle Design Technologies", and other disciplines in the system of hairstyle designer training and practical activity. *Scientific novelty.* For the first time in art study research, the integrative process of a hairstyle formation in the form of sequentially determined components that reflect and characterise the stages of creating an individual image of a person is presented and substantiated. *Conclusions.* The hairstyle formation is a process based on the values of fashion, society, culture, as well as aesthetic, functional, and technological requirements. The hairstyle shape in combination with stylistic characteristics and expedient execution technologies is an expression of individuality, social affiliation, image direction, and a representation of the aesthetic canons of the time.

*Keywords:* hairstyle design; hairstyle shape; formation; formation methods; composition; artistic image

### Інформація про автора

**Ігор Браїлко**, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9322-5158, e-mail: igorestel@gmail.com

### Information about the author

**Ihor Brailko**, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9322-5158, e-mail: igorestel@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Collage as the Art of Responding to the Challenges of the Time in the Conditions of the Full-Scale russian Invasion

Andrii Budnyk<sup>1\*</sup>, Olena Golub<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup>Kyiv Organisation of the National Union of Artists of Ukraine, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the thematic content and technical methods used in the Ukrainian collage created after the full-scale russian invasion on 24 February 2022. *The results* are the analysis of the student exhibition project of design collages *Beyond*, created within the discipline "Design-projection" and dedicated to the theme of russian aggression. Following the subject of practical tasks of the course — visual metaphor and visual allegory — young designers managed to create works that have been exhibited both domestically and internationally. *Scientific novelty*. The corpus of graphic collages created mainly by the young generation of designers during the war and which capture the artistic reflections on the tragic events of 2022 are described, analysed, and introduced into scientific circulation. The main thematic directions are defined, the style and technical method of execution are diagnosed. *Conclusions*. The works analysed in the article are a priceless manifestation of time, because they are made in stressful conditions: under shelling, without proper technical equipment, however, they are emotional reflections of reality, transferred to paper in the style of a collage. There is a revival of the Ukrainian collage tradition of the 1920s and 1930s, which emerged under the influence of constructivism and absorbed the best achievements of the Bauhaus school and was mostly used in publishing. Today, thanks to the development of computer technologies, collage demonstrates the ability to reproduce a wide range of thoughts and experiences of our contemporaries in an expressive manner of media art faster than other classical and established forms of visual art. Using such traditional forms of its existence as a paper work from newspaper and magazine clippings, collage masters also use modern graphic editors to create both two-dimensional and three-dimensional, and moving art objects. In the field of distribution of collage works, changes are taking place from physical display as part of practical exhibition activities to virtualisation through distribution in social networks.

*Keywords*: collage; photo montage; russian aggression; design education; exhibition activities

### For citation

Budnyk, A., & Golub, O. (2023). Collage as the Art of Responding to the Challenges of the Time in the Conditions of the Full-Scale russian Invasion. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 48, 144–150. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282477>

## Introduction

Each stage of the formation of the Ukrainian nation and state requires careful study, especially when it comes to the pivotal moments in Ukraine's history, such as the russian aggression and the people's resistance to the military invasion. Every layer of society resisted the way they could, so this study is dedicated to artistic and design resistance. At a time when the

invaders destroy culture and take away museum collections, documenting any manifestation of cultural resistance is very important from both a historical and an art studies perspective.

*Recent research and publication analysis*. The source database contains articles written during the conditionally "peaceful" period of Ukrainian society's existence. The terminology of the concept, classification, and issues of studying were considered by the



researcher H. Kolisnychenko (2011). I. Pedan (2015) analysed the historical formation of the collage technique in the visual arts of the early twentieth century. V. Shcherbatiuk and O. Kolhan (2020) wrote about the use of the photo collage in the education system, noting that "... one of the techniques that help to properly organise and analyse the educational information received in literature classes is the use of collage visualisation". The use of collage in design education was discussed in the study by N. Udris-Borodavko (2018). O. Golub (2022a) partially considered the issue of collage within digital art in her article on digital art, but it did not cover the works of artists of the young generation of Ukrainian graphic design.

From a public point of view, there was a revival of forgotten names of Ukrainian design in the 1920s and 1930s, when collage influenced by constructivism was almost one of the dominant trends in the design of printed publications, from posters to multi-page periodicals such as *Kino* and *Vsesvit*. This is illustrated by the article about Yuriy Kryvdin, which establishes the authorship of previously unexplored collages from the *Kino* magazine published by the All-Ukrainian Photo Cinema Administration (Budnyk, 2020).

A certain marker of the genre reincarnation became the release of art publications with collages, such as *The Age of Collage* (Busch et al., 2013); organisation of numerous exhibitions, in particular in the programme of *The Book Arsenal* (Vasylenko et al., 2021); holding other events of a similar nature; creation of art groups (*Cutout Collage Festival & Studio, Cutout-lovers*); genre popularisation in such profile groups in social media as "Salt-Salt", holding auctions for the sale of collage prints for the needs of the Armed Forces of Ukraine.

**The aim of the article** is to analyse the thematic content and technical methods of performing Ukrainian collage after the full-scale Russian invasion on 24 February 2022.

The research uses art studies and comparative methods. The empirical basis is a series of collage projects created before the start of the hostilities, which were presented in various locations around the world in the period close to 24 February 2023. The foundation is the collection of the *Creative Resistance of KNUCA<sup>1</sup> and KUK<sup>2</sup>* group, based on practical tasks within the discipline of "Design-projection".

## Results

Recently, there has been a flourishing of various types of graphic design used to demonstrate public re-

sistance to aggression and occupation, both in exhibition spaces and on social media. In particular, the genre of collage, presented at domestic and international locations, received new content.

According to the authors, the renaissance of collage art in recent decades was caused primarily by the requirements of the time, and technically, by the availability of graphic editors like Adobe Photoshop. The emergence of a significant number of authors without proper academic art education led to the explosive development of the collage genre due to the absence of the need for manual drawing, for example, of a human figure and the possibility of replacing it with a figure removed from a photograph or other work of art. The same applies to other plot components, including symbols of material culture — things, architecture, locations, or landscapes, as well as signs of an emotional state. However, the above did not negate the participation of professional artists, members of creative unions, and students of specialised design universities in the process of developing collage art.

From the 10<sup>th</sup> of February to the 10<sup>th</sup> of March, the exhibition *The Year of Invincibility* took place at the Kyiv Central House of Artists of the National Union of Artists of Ukraine. Curators Andrii Budnyk and Hanna Lavrekha, together with 25 participants, implemented the project, attracting the majority of young people who tend towards concise and aphoristic expression, typical of the poster and collage genre. As noted by art expert Hanna Lavrekha during the exhibition announcement, with this project, we present the art of collage, which is experiencing a certain renaissance in the artistic life of Ukraine. After its flourishing period in the 1920s and 1930s under the influence of Bauhaus, the current surge is probably the most powerful in a 100-year period. The only correction is the advent of computer technologies that allow you to make collage works faster and more expressively. And this is precisely what the current military situation in Ukraine requires when newsbreaks appear every minute (Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2023).

Quick reactions to events, myths, and thoughts of the present are characteristic of both artists and viewers, who, through joint efforts, are bringing victory closer. Looking at Oleksandra Matvieieva's poster, we are outraged by the insidiousness of the enemy, who pretends to be innocent, but in fact sharpens his wolf's teeth; we call the onslaught not by people but by orcs, as on the poster of Viktoriia Nakonechna; we write, like Anastasiia Noskova, "Crimes of Russia" (Fig. 1) with a small letter, emphasising how insignificant and morally impoverished the aggressor country is.

<sup>1</sup> KNUCA — Kyiv National University of Culture and Arts.

<sup>2</sup> KUK — Kyiv University of Culture.

Russian culture is condemned by the print of Yelyzaveta Baiier (Fig. 2), where the notorious quartet of ballerinas from the "bolshoi theatre" perform a corps de ballet to z-marked military equipment solo. Viktoriia Petrova considers serious political aspects in her work (*Z-Manipulator, What Difference Does It Make?* 2022).



Fig. 1. Anastasia Noskova. Crimes of Russia. 2022.



Fig. 2. Yelyzaveta Baiier. Russian Culture. 2022.

So, the art of collage attempts to visualise what cannot be expressed in words — the sorrow that the year of war brought to our people. Looking at Anastasiia Maliarenko's work, we remember the wonderful people who passed away, as their lives were abruptly cut short by the merciless enemy's weapons. Many works of young people are devoted to the lost joys of childhood — these are prints by Daria Dykaliuk, Daryna Denezh (Fig. 3), Yelyzaveta Liutenko, Polina Lind (Fig. 4). The devastated fates of women with unsung songs and unborn children cause heartfelt grief and at the same time anger at brazen aggression (works by Oleksandra Hrantkovska, Anhelina Zhuravel, Nataliia Lomaieva, Melissa Luhova). The works of Yelyzaveta Krotova (Fig. 5), Oleksandra Kulishenko, and Anastasiia Kurash demonstrate the experience of uncertain and scary situations together with our people under occupation.



Fig. 3. Daryna Denezh. The Border. 2022.



Fig. 4. Polina Lind. Window. 2022.

The overall sentiment of the exhibition, which defines the general compassion for war victims, is the work of Andrii Budnyk, curator, teacher, and mentor of many exhibition participants, who have embraced his concept: The war in the centre of Europe in the 21<sup>st</sup> century is: - beyond reason; - beyond human consciousness; - beyond human capabilities; - beyond life towards death; - beyond civilisation; - beyond borders, countries, and continents. Young Ukrainian artists and designers attempt to

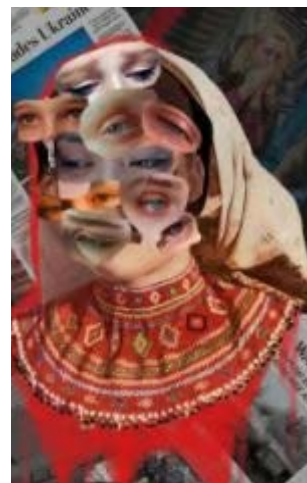


Fig. 5. Yelyzaveta Krotova. Eyes. 2023.

visualise all these aspects in the technique of collage and photomontage... (Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2023).

To create the collage, Andrii Budnyk drew a visual analogy between the photo of a man tortured by the occupiers in Bucha (in the negative version) and a 15<sup>th</sup>-century painting by Andrea Mantegna *The Lamentation of Christ*, over whose wounds loving women cry. The martyrdom wreath combines the two images and evokes double compassion (Fig. 6).



Fig. 6. Andrii Budnyk. Christ From Bucha. 2023.

Hanna Novitska skillfully used quotations from world classics in her works to draw public attention to the rescue of Ukraine. She marks details of famous masterpieces by Gustav Klimt, Edvard Munch, Vincent Van Gogh, Jan Vermeer, Salvador Dali, and others with markers of our national symbols and military iconography. Her provocative approach disrupts indifferent contemplation of famous works and focuses attention on today's issues. Thus, the following narrative unfolds behind the painting *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli: a young Ukraine is supported on the left by an allegory of Poland with its flag, although the evil winds on the right with the Russian tricolour, are ominously trying to harm it (Fig. 7).



Fig. 7. Hanna Novitska. Rebirth of Venus. 2022.

Tetiana Totska's work *Dream Big* is filled with an optimistic view of the future, in which the artist, looking at the ruins, draws a beautiful new house on the canvas.

Kateryna Siroshstan's print *A Country Begins With Borders* reminds us of what the map of Ukraine should be for the whole world, the restoration and integrity of which is being fought for by the glorious Armed Forces of Ukraine.

A series of four-sheet collages *Under the Sky of War* by Olena Golub is created using a mixed technique that combines her own graphics transformed by Photoshop and photo documents of war taken from the Internet (Fig. 8).



Fig. 8. Olena Golub. Under the Sky of War – 1, 2, 3, 4. 2022.

The artist gives meaning to the relationship between the images of an ornamentally rhythmic universe and the horrifying scenes that disrupt the harmony of heaven and earth. The bright and colourful environment seems to dissolve the soot of the unpleasant artefacts, including destruction, graves, wild animals that feed on corpses, etc., and, ultimately, the belief in the victory of beauty and light dominates. The artist pays great attention to the theoretical

foundations of her works, denying the dogmatic-manipulative approach prevailing in the enemy camp. She notes: "The best Ukrainian contemporary artists demonstrate a high ethical standard in adhering to the current civic position, especially necessary during the war between light and darkness, truth and fake" (Golub, 2022b).

Although collage was originally born as an analog paper work, digital technologies gave the genre new opportunities through replication: the collage collection presented in Kyiv was simultaneously exhibited in printed form in the Bulgarian city of Ruse (Ruse Art Gallery) (Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, 2023; *Ukrainski avtori pokazvat*, 2023). The curators decided that it would be appropriate to demonstrate it abroad, as in Europe, they still do not well aware of and do not feel well enough about what is happening in Ukraine. This is evidenced by the refusal of the Bulgarian organisers to use Oleksandra Heimur's poster (which was exhibited in Kyiv) because it depicted the "Kremlin amid explosions" (Fig. 9). Instead, Daryna Chornobai's poster was accepted, although it contained wartime symbols — planes, anti-tank hedgehogs, explosions, but without indicating the specific culprit of the aggression (Fig. 10).



Fig. 9. Oleksandra Heimur. The proposed version of the poster Beyond. 2023.



Fig. 10. Daryna Chornobai. The accepted version of the poster Beyond. 2023.

Previous exhibitions of posters by the student design group *Creative Resistance* in Bulgaria (despite the country's membership in the EU) were also accompanied by unpleasant incidents — therefore, the relevance of the struggle on the art front does not diminish and similar collage projects outside Ukraine have considerable political weight.

On the occasion of the anniversary of the beginning of the Russian aggression, a wave of collage exhibitions on war themes swept through other exhibition halls in Ukraine: *Me and the War* at the Museum of History of Kyiv (February 2023), *Thinking of the Enemy* in Drohobych (February 2023) (Puzanova, 2023). Collage exhibitions as a form of escapism from the horrific events of war continue - such as, for example, the textile collage exhibition at the Lviv Green Couch gallery (January 2023). It is noteworthy that these exhibitions feature both analog paper and textile collages, as well as digital photomontages, and moving collages on monitors in exhibition halls.

The popularity of the collage genre is also evidenced by its significant spread on social media. For example, the series *New Russian Museum* by Aleks Aleksiev is dedicated to the re-evaluation of Russian cultural values, where characters from well-known works of Russian painting perform new roles - they light cigarettes and ran away from our "bangs"; they senselessly kill not only their closest neighbours, but also their own children, like Ivan the Terrible in the famous painting by Ilya Repin. The positive response from society to the series is evidenced by the number of likes and reposts.

## Conclusions

The works analysed in the article are a price-less manifestation of time, because they are made in stressful conditions: under shelling, without proper technical equipment, in the absence of electricity and the Internet, however, they are emotional reflections of reality, transferred to paper in the style of a collage.

There is a revival of the Ukrainian collage tradition of the 1920s – 1930s, which emerged under the influence of constructivism and absorbed the best achievements of the Bauhaus school and, was mostly used in publishing. Today, thanks to the development of computer technologies, collage demonstrates the ability to reproduce a wide range of thoughts and experiences of our contemporaries in an expressive manner of media art faster than other classical and established forms of visual art. Using such traditional forms of its existence as a paper work from newspaper and magazine clippings, collage masters also use modern graphic editors to create both two-dimensional and three-dimensional, and moving art objects. It should be noted that the collage masters do not remain aloof from the current tragic events and use the speed of production and the possibility of digital reproduction of their works for exhibition activities in Ukraine and abroad.

*The scientific novelty* of the article consists in introducing into scientific circulation the results of the description and analysis of graphic collages created during the war, which record the artistic reflection of the tragic events of the last year. The main thematic directions and features of the visual language and performance technique are defined.

*The prospects for further research* lie in recording new examples of collage art, and their analysis, as well as in focusing art studies attention on a new type of collage — animated motion collage, which began to appear in the art space.

## References

- Budnyk, A. V. (2020). *Yurii Kryvdin – malovidome im'ia ukrainskoho hrafichnogo dyzainu 1920–30-kh rr.* [Yurii Kryvdin – the unknown name of the Ukrainian graphic design of the 1920–30s]. *Art and Design*, 4(12), 60–69. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.4> [in Ukrainian].
- Busch, D., Klanten, R., & Hellige, H. (Eds.). (2013). *The Age of Collage: Contemporary Collage in Modern Art*. Gestalten [in English].
- Golub, O. (2022a, November 16). *Peredchuttia ta realnist viiny u tsyfrovomu mystetstvi Ukrainy* [Anticipation and reality of war in the digital art of Ukraine]. Suspilne. <https://bit.ly/41jArNZ> [in Ukrainian].
- Golub, O. (2022b). Teoretychne pidgruntia mystetskykh tvoriv suchasnosti [Anti-totalitarian trends of contemporary Ukrainian art]. *Ukrainian Art Discourse*, 1, 22–27. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.2> [in Ukrainian].
- Kolisnychenko, H. V. (2011). Kolazh v obrazotvorchomu mystetstvi: Terminolohiia, klasyfikatsiia ta problema vyvchennia [Collage is in a fine art: Terminology, classification and problem of study]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 153–155 [in Ukrainian].
- Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. (2023, February 27). *"Za mezhamy": Ekspozytsiia kolazhiv u Bolharii* ["Beyond": Exhibition of collages in Bulgaria]. <http://knukim.edu.ua/za-mezhamy-ekspozytsiia-kolazhiv-u-bolgariyi/> [in Ukrainian].
- Pedan, I. V. (2015). Kolazh v art-dyzaini: Stanovlennia ta khudozhni osoblyvosti [Collage in art design: Establishment and art features Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 44–49 [in Ukrainian].
- Puzanova, L. (2023, February 18). *U Drohobychi, a potim – u Marseli: Shcho vidomo pro vystavku Oleksandra Maksymova "Dumaiuchy pro voroha"* [In Drohobych, and then in Marseille: What is known about Oleksandr Maksymov's exhibition "Thinking of the enemy"]. Drohobych.City. <https://drohobych.city/articles/266876/u-drogobychi-a-potim-u-milani-scho-vidomo-pro-vistavku-oleksandra-maksimova-dumayuchi-pro-voroga> [in Ukrainian].
- Shcherbatiuk, V., & Kolhan, O. (2020). Fotokolazh yak odyn iz zasobiv rozvytku vizualnogo myslennia studentiv-filolohiv [Photo collage as one of the methods of developing visual thinking among philology students]. *Humanities Science Current Issues*, 31(4), 269–275. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.4/31.214407> [in Ukrainian].
- Udris-Borodavko, N. S. (2018). Kolazh u formuvanni natsionalnoi modeli hrafichnogo dyzainu Ukrainy XXI stolittia [Collage in the formation of the national model of graphic design of 21st century Ukraine]. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 38, 268–280. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141829> [in Ukrainian].
- Ukrainski avtori pokazvat kolazhi v izlozhbata Navun* [Ukrainian authors show collages in the Outside exhibition]. (2023, February 24). Arenamedia.net. [http://arenamedia.net/news.php?newsandpromotion\\_id=51290](http://arenamedia.net/news.php?newsandpromotion_id=51290) [in Bulgarian].
- Vasylenko, O., Karas, Ye., & Liapin, O. (2021, June 16). *Ukrainskyi kolazh* [Ukrainian collage] [Exhibition]. Book Arsenal. <https://book.artarsenal.in.ua/exhibition/ukrayinskyj-kolazh/> [in Ukrainian].

## Колаж як мистецтво реагування на виклики часу в умовах повномасштабного російського вторгнення

Андрій Будник<sup>1\*</sup>, Олена Голуб<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>2</sup>Київська організація Національної спілки художників України, Київ, Україна

*Мета статті* – проаналізувати тематичне наповнення й технічні способи виконання українського колажу періоду після повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 р. *Результатами дослідження* є аналіз студентського виставкового проєкту дизайнерських колажів «За межами», створеного в курсі дисципліни «Дизайн-проекування» і присвяченого темі російської агресії. Відповідно до тематики практичних завдань курсу – візуальна метафора й візуальна алегорія – молодим дизайнерам вдалося створити роботи, які було продемонстровано на вітчизняних і міжнародних локаціях. *Наукова новизна*. Описано, проаналізовано й введено в науковий обіг корпус графічних колажів, які створило здебільшого молоде покоління дизайнерів під час війни і які фіксують мистецьку рефлексію трагічних подій 2022 р. Визначено основні тематичні напрями, діагностовано стилістику й технічний спосіб виконання. *Висновки*. Описані твори є безцінним виявом часу, оскільки зроблені в стресовій ситуації: під обстрілами, без належних технічних умов, проте вони є емоційними відбитками реальності, перекладеними на аркуші в стилістиці колажу. Спостерігається відродження традиції українського колажу 1920-1930-х рр., який виник під впливом конструктивізму, увібрив у себе найкращі досягнення школи Баугауз і застосовувався здебільшого у видавничій продукції. Сьогодні колаж завдяки розвитку комп'ютерних технологій демонструє здатність швидше, ніж інші класичні й усталені різновиди образотворчого мистецтва, відтворити широкий спектр думок та переживань наших сучасників в експресивній манері медіа-арту. Використовуючи такі традиційні форми свого існування, як паперовий твір із газетно-журнальних вирізок, майстри колажу вдаються також до опанування сучасних графічних редакторів для створення як двовимірних, так і тривимірних та рухомих мистецьких об'єктів. У сфері поширення колажних творів відбуваються зміни від фізичного експонування в межах практичної виставкової діяльності до віртуалізації через поширення в соціальних мережах.

*Ключові слова*: колаж; фотомонтаж; російська агресія; дизайн-освіта; виставкова діяльність

### Інформація про авторів

**Андрій Будник\***, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik\_andriy@ukr.net

**Олена Голуб**, мистецтвознавець, Київська організація Національної спілки художників України, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0001-9059-548X, e-mail: olgol588@gmail.com

\*Автор для кореспонденції

### Information about the authors

**Andrii Budnyk**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-0719-2231, e-mail: budnik\_andriy@ukr.net

**Olena Golub**, Art Critic, Kyiv Organisation of the National Union of Artists of Ukraine, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-9059-548X, e-mail: olgol588@gmail.com



## Еволюція фешн-дизайну в умовах трансформації екосистеми індустрії моди

Ірина Гардабхадзе

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* полягає у визначенні перспектив розвитку фешн-дизайну з аналізом тенденцій розширення його цифрового інструментарію під впливом нових форм фешн-бізнесу й видів послуг циклічної концепції фешн-індустрії. *Результати дослідження.* На основі здійсненого аналізу показано, що на сучасному етапі розвитку фешн-дизайну основними рушійними силами його прогресу, крім тенденцій моди, є вимоги щодо циклічності та високотехнологічних сервісів фешн-бізнесу. Чинники впливу на трансформацію фешн-індустрії згруповано в аспекти естетичної, економічної, екологічної, соціокультурної та технологічної природи. Виявлено, що елементи естетичної та технологічної природи збагачують фешн-дизайн інструментами 2D/3D візуалізації, алгоритмами цифрового моделювання фігури людини, аватара, сканатара, засобами формування стайлінгу та іміджу людини за допомогою костюма. Чинники екологічної та економічної природи стимулюють розвиток високотехнологічних сервісів на цифровій платформі, альтернативних форм фешн-бізнесу та специфічних інструментів сталого дизайну. Зазначено, що фактори соціокультурної природи вимагають формування нової філософії раціонального використання модного одягу, нової концепції формування гардероба та організації пов'язаних із цими вимогами інноваційних сервісів підтримки експлуатації фешн-виробів. *Наукова новизна* полягає у визначенні перспектив розвитку фешн-дизайну в цифровому середовищі трансформаційних процесів індустрії моди. Охарактеризовано фактори впливу на розвиток цифрового інструментарію фешн-дизайну в межах циклічної концепції функціонування з боку альтернативних форм організації фешн-бізнесу. *Висновки.* Аугментація та віртуалізація сервісного простору породжують вимоги до розширення функціоналу цифрового дизайну. В межах повного циклу дизайн перетворюється на циклічний екодизайн, який повинен бути більш мінімалістичним, щоб зменшити кількість використаного матеріалу, а також більш креативним і прогностичним, щоб проєктувати фешн-вироби на кілька циклів уперед.

*Ключові слова:* фешн-дизайн; цифровий інструментарій; рушійні сили розвитку; циклічна концепція; сканатар; аватар

### Для цитування

Гардабхадзе, І. (2023). Еволюція фешн-дизайну в умовах трансформації екосистеми індустрії моди. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 151–161. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282478>

### Вступ

У сучасному суспільстві індустрія моди означає роль костюма як маркера соціального статусу особистості. Трильйон-доларовий сектор індустрії моди, в якому задіяно близько 300 мільйонів людей, розвивається прискореними темпами, незважаючи на кризи (Adamkiewicz et al., 2022).

Позитивний прогноз зростання результатів діяльності сигналізує про можливість подальшого сталого розвитку галузі. Проте індустрія

моди належить до лідерів споживання ресурсів та створення екологічних проблем. У зв'язку з екологічними проблемами, що виникають у процесі виробництва одягу, а також високою ресурсозалежністю та ресурсомісткістю індустрія моди визнана несталою і змушена шукати більш раціональну модель функціонування (Centobelli et al., 2022; Morone et al., 2022). Тому пошук стратегії трансформації фешн-індустрії у сталу екосистему є однією з основних актуальних проблем сучасного етапу її розвитку.

Трансформаційні процеси індустрії моди породжують нові вимоги до розвитку фешн-дизайну, який відіграє основну роль і має основне функціональне навантаження в досягненні конкурентоспроможності фешн-бізнесу. Тому оцінка відповідності можливостей фешн-дизайну вимогам сталості та екологічній безпеці є актуальною проблемою.

*Аналіз попередніх досліджень.* Передумови зміни моделі функціонування індустрії моди для запобігання екологічних та ресурсодефіцитних ризиків актуалізували комплексну проблему пошуку шляхів її сталого розвитку, вирішенню якої присвячені зусилля багатьох дослідників.

У статті «Анатомія переходу до економіки замкнутого циклу в індустрії моди» (Mishra et al., 2021) автори стверджують, що визначальними рушійними силами замкнутого ланцюжка створення вартості у сфері моди є інновації, система управління відходами, співпраця з партнерами, зв'язок із клієнтами та зміна моделей використання фешн-виробів. Але автори не дають рекомендацій щодо їх управління.

У роботі «Уповільнення індустрії швидкої моди: всебічні перспективи» (Centobelli et al., 2022) описано внесок стратегії ЄС зі сталого та циркулярного текстилю в реалізацію ланцюжків створення вартості продукції індустрії моди. Для зменшення негативних екологічних наслідків індустрії моди було виділено такі критичні чинники: розвиток дизайну для повторного використання та переробки; використання натурального та переробленого текстилю; розвиток роздрібної торгівлі та ремонту секонд-хенду; використання моделі «продукт як послуга». У роботі не відзначена роль технологічних інновацій для переходу до циклічної моделі індустрії моди.

У дослідженні «Перехід до “зеленої” економіки: роль технологічних інновацій в індустрії моди» (Kram, 2022) ці обмеження частково усунуті завдяки аналізу ролі технологічних інновацій у процесах трансформації індустрії моди. Але в публікації не висвітлено вимоги до розвитку фешн-дизайну з боку сталої моди.

У статті «Дизайн для циркулярності: приклад “circular.fashion”» (Karell, 2018) показано, що в умовах трансформації від дизайнера вимагається глибше розуміння структури матеріалу та базове уявлення про можливість переробки волокон використаних виробів на нове волокно. Проте в статті не приділено увагу впливу цифровізації індустрії моди на розширення функціоналу цифрового дизайн-інструментарію.

Вплив цифровізації індустрії моди на дизайн-інструментарій розглянуто в роботі «Цифровіза-

ція секторів текстилю та одягу» (Pal & Jayarathne, 2022). Беручи до уваги ланцюжок постачань одягу, стає зрозуміло, що його цифровізація надає фешн-дизайну нові інструменти для розробки моделей, пошуку постачальників та розподілу виробів. Описані інгібітори та бар'єри, що впливають на цифровізацію ланцюжка, але не аналізується вплив цифровізації на розширення вимог до інструментів цифрового дизайну.

Розширенню функціоналу екологічного фешн-дизайну завдяки цифровізації присвячена робота «Цифровий 3D-дизайн як інструмент розширення практики безвідходного дизайну одягу» (McQuillan, 2020). Показано, як 3D-програмне забезпечення використовується до вирішення завдань безвідходного проєктування фешн-виробів. Однак автор не обговорює вимог до розширення інструментарію дизайну з боку інших елементів життєвого циклу сталої моделі створення фешн-виробів.

Ширший аналіз етапів життєвого циклу моделі сталої моди обговорюється в статті «Великі дані та моделі цифрового дизайну одягу» (Zhao et al., 2021). Показано, що на основі аналізу даних здійснюється прогноз тенденцій моди, з урахуванням результатів якого створюється образ моделі. У статті відсутній аналіз провідної ролі дизайнера, не визначено вимоги до розширення інструментарію дизайну з боку віртуальних систем дизайну одягу.

Роль дизайнера в сучасних процесах проєктування одягу розглядається в статті «Управління стратегіями сталого дизайну моди: аналіз ролі дизайнера» (Claxton & Kent, 2020). Наголошено на відносно низькому впливі дизайнерів на формування стратегії сталої моди, але не зазначено розширення вимог до інструментарію фешн-дизайну.

Питанням розгляду інструментарію сталого фешн-дизайну присвячено статтю «Інструменти сталого фешн-дизайну: аналіз їх відповідності меті» (Kozłowski et al., 2019). Розглянуті у дослідженні універсальні, сумісні та оціночні інструменти спрямовані на мінімізацію негативного впливу циклічного процесу на екологію, але не аналізується роль розглянутих засобів у розширенні цифрового дизайн-інструментарію.

Аналіз джерел останніх досліджень та публікацій показав, що в роботах недостатньо уваги приділено перспективам розвитку фешн-дизайну та питанням розширення вимог до функціоналу фешн-дизайну під час трансформаційних процесів індустрії моди.

**Мета статті** — визначити перспективи розвитку фешн-дизайну з аналізом тенденцій розши-



рення цифрового інструментарію фешн-дизайну в умовах трансформації індустрії моди.

Для досягнення поставленої мети необхідно:

– проаналізувати основні тенденції індустрії моди;

– охарактеризувати нові форми організації фешн-бізнесу й види послуг у процесі переходу фешн-індустрії до циклічної концепції функціонування;

– висвітлити перспективи розвитку та роль фешн-дизайну в трансформації індустрії моди;

– визначити тенденції розширення інструментарію цифрового екологічного фешн-дизайну.

## Результати дослідження

У публікаціях останніх років найбільшу увагу приділено зміні лінійної моделі функціонування індустрії моди на модель економіки повного циклу (Ikram, 2022; Centobelli et al., 2022; Morone et al., 2022; Chowdhury et al., 2022). Цю трансформацію також пропонують міжнародні організації, уряди країн та провідні дослідники задля сталого розвитку індустрії моди (European Commission, 2022; UN Alliance for Sustainable Fashion, 2021; Mishra et al., 2021; Niinimäki, 2018; Payne et al., 2022; WRAP, n.d.).

За результатами аналізу публікацій можна зробити висновок, що основними рушійними силами прогресу фешн-дизайну є тенденції моди та вимоги до дизайну з боку циклічності, нових форм фешн-бізнесу та високотехнологічних сервісів. Таким чином, тенденції моди та нові форми бізнесу формуються під впливом процесів цифровізації та трансформації індустрії моди в сталу екологічну екосистему. Загальним обмеженням розглянутих вище підходів є недостатньо повний аналіз впливу цифровізації та трансформації індустрії моди на розширення функціоналу дизайн-інструментарію. Тому для аналізу траєкторії розвитку фешн-дизайну доцільно розглянути основні тенденції моди та нові форми фешн-бізнесу.

*Аналіз основних тенденцій індустрії моди.*

Індустрія моди, в якій переплітаються естетичні, економічні, екологічні, соціокультурні та техно-логічні аспекти, гостро реагує на тенденції та проблеми суспільства. Кожен із цих аспектів здійснює свій внесок у формування тенденцій моди. Для оцінки цих тенденцій становить інтерес визначення чинників, які впливають на кожен із аспектів тенденцій моди.

Сучасна мода вирізняється особливою динамічністю, спонтанністю та різноманітністю. В естетичному плані характерною особливістю тенденцій моди є співіснування кількох систем

цінностей. Тому від пропозицій дизайнерів можна очікувати як незвичайних феєричних експериментів, так і своєрідної прихильності до наявних трендів. Легкість, простір, вільність, практичність та комфорт залишаються популярними в поточному та наступних сезонах. Ще однією тенденцією естетичного характеру є прагнення до індивідуалізації з особистісним підходом до формування стилю та іміджу індивіда засобами костюма. Прихильність до традицій проявляється у тенденціях конвергенції елементів різноманітних культур, у реставрації інтересу до культурної спадщини з використанням етнічних рис у формуванні сучасного образу.

Соціальні аспекти впливу на тенденції моди базуються на тому, що костюм є не тільки основним засобом формування зовнішнього вигляду людини, але й індикатором соціального статусу особистості. Тому фешн-дизайн, як основний інструмент створення костюма, точніше відображає потреби, настрої та побажання особистості. У тенденціях моди це відображається зростанням інтересу до фешн-виробів, що підкреслюють соціальний статус людини.

Основним впливом на тенденції моди з боку економічних та екологічних аспектів є тенденції ресурсозбереження та екологізації.

Технологічні аспекти відповідають за розвиток платформи базових можливостей індустрії моди і певною мірою впливають на всі аспекти її тенденцій. Головним технологічним чинником слід вважати цифровізацію індустрії моди, яка значно розширила горизонти можливостей проектування фешн-виробів та перенесла візуалізацію фешн-образів у віртуальний аугментований простір.

Ще одним важливим чинником широкого спектра впливу є перетворення індустрії моди на сталу щодо екологічних, економічних та соціальних аспектів екосистему.

Тенденції цифровізації охопили весь ланцюжок життєвого циклу фешн-продуктів. Досягнення цифрових інформаційних технологій підняли системи автоматизації проектування та цифровий проектний інструментарій дизайну на новий, більш високий рівень. Вони забезпечили реалістичну аугментацію візуальних маркетингових комунікацій, віртуалізацію операцій, онлайн-торгівлю, мобільність доступу споживачів до послуг. Цифрові технології лежать в основі збору та обробки великих даних та побудови платформ онлайн сервісів.

Перетворення індустрії моди на сталу екологічно безпечну екосистему потребує змін усіх етапів створення фешн-продуктів. Однією з най-

важливіших вимог цього перетворення є зміна концепції споживання одягу. Від «майже разових» фешн-виробів, що надмірно використовуються в гонитві за модою, передбачається перехід до раціональної побудови гардероба. Ці вимоги перетворюють традиційний фешн-дизайн на стратегічний дизайн із розширенням системного підходу до соціокультурних аспектів (Kretschmer, 2013, p. 181). На цифровому інструментарії дизайну це позначається розширенням зони його впливу від суто проектного функціоналу до систем підтримки експлуатації виробів. До традиційного цифрового інструментарію додаються програмні засоби цифрового моделювання фігури людини з посадкою на цифрову фігуру віртуальних моделей.

*Форми організації фешн-бізнесу й види послуг у процесі переходу фешн-індустрії до циклічної концепції функціонування.* Перші дві декади ХХІ століття на фешн-ринку панувала бізнес-модель швидкої моди, яка характеризувалася економічністю та високою швидкістю реакцій на новітні стилі одягу. Це досягалося через розробку колекцій «точно вчасно», але через постійні зміни асортименту супроводжувалося «майже одноразовими» тенденціями (Powell, 2021). Є споживачі, які купують нові модні речі щотижня. Нова «норма» терміну служби одягу швидкої моди розрахована на 10-разове прання. Якщо в лінійній системі «проекування-виробництво-продаж-утилізація» термін служби фешн-продукту дуже короткий, в індустрії у величезних кількостях марно витрачаються цінні текстильні матеріали, вода та енергія (Niinimäki, 2018).

Споживачі дедалі більше усвідомлюють етичні проблеми, пов'язані з одягом, і розуміють вигоду від продовження терміну експлуатації високоякісного та недорогого текстилю. Швидка мода більше не в моді (Shirvanimoghaddam et al., 2020), і зараз формується альтернативна концепція повільної моди, яка заснована на циркулярній економіці. Це актуалізує низку питань:

– які нові бізнес-формули виникнуть на ринку індустрії моди під тиском ресурсодефіциту та загроз екологічній безпеці;

– які види послуг розвиватимуться у зв'язку з упровадженням альтернативних форм фешн-бізнесу;

– як сформулювати позитивне ставлення споживачів до нової концепції раціональної економічності у формуванні гардеробу.

На відміну від традиційного циклу «виробництво-використання-утилізація», в циркулярній економіці ресурси життєвого циклу фешн-виробу використовуються максимально тривалий час, а після закінчення використання перенаправ-

ляються для створення нових продуктів (Shirvanimoghaddam et al., 2020).

Основні риси циклічного мислення — продовження циклу в часі, розширення та інтенсифікація використання, а також замикання циклу через регенерацію сировини та інноваційне повторне використання цього об'єкта в новому контексті. Пов'язані з циклічною моделлю напрями комерційної діяльності представлені близькими за змістом поняттями, які відрізняються найбільш властивими для вказаного поняття ланками замкнутого циклу. Це циркулярна, стала та повільна мода, описи якої в різних джерелах мають несуттєві відмінності (Niinimäki, 2018; Mishra et al., 2021; Gazzola et al., 2020; Matušovičová, 2020). Нечіткість формулювань є наслідком неусталеної термінології в цій сфері.

Повільна мода ґрунтується на концепції раціонального споживання одягу завдяки максимальному продовженню терміну експлуатації виробів. Образ особистості буде формуватися з урахуванням оптимального базового гардероба. До складу базового гардероба повинні входити елементи, за допомогою яких можна скласти різноманітні комплекти. Для слідування моді нові образи на основі базового гардероба створюються за допомогою впровадження в нього сезонних трендів.

Модель повного циклу у фешн-індустрії створила умови для розвитку як наявних, так і нових видів послуг та відповідної термінології. До форм фешн-бізнесу, що засновані на повторному використанні фешн-продуктів, належить продаж виробів «секонд-хенд» та оренда виробів (Arribas-Ibar et al., 2022; Shrivastava et al., 2021). «Ресейл» — це роздрібний перепродаж речей, що дає їм друге життя та продовжує цикл використання. Онлайн-ресейл — сектор перепродажу виробів, що найшвидше зростає за сучасних умов. «Апсайклінг» означає вторинне використання матеріалів та виробів зі створенням для них нового функціоналу. «Ресайклінг» означає переробку матеріалів зі створенням нових матеріалів для виготовлення нового одягу, взуття й аксесуарів.

Оренда або торгівля виробами, що були в експлуатації, в поєднанні з наявністю зворотного зв'язку зі споживачем створюють сприятливі умови для розвитку віртуального сервісу «тандем дизайнер-споживач». В рамках цієї послуги дизайнер працює в партнерстві зі споживачем, що дозволяє більш точно задовольнити його побажання, оскільки споживач стає співавтором проекту власного образу.

Віртуальне дзеркало (Virtual Mirror), або магічне дзеркало (Magic Mirror) — інноваційні рішення, які дозволяють клієнту провести вірту-

альне примірku та оцінити посадку виробу, навіть якщо його ще немає в магазині. Отримана додаткова інформація про посадку виробу на фігурі клієнта та про його побажання використовується як для персоналізації наявної моделі, так і для розробки покращеної модифікації, що водночас підвищує задоволеність споживача та ефективність проектування.

Одна з нових форм сервісів у контексті циклічної моделі ґрунтується на концепції «продукт як послуга». У дискурсі маркетингу традиційної лінійної моделі реалізація фешн-продукту — це продаж результату проектування та виробництва фешн-виробу. Послуга в традиційному фешн-бізнесі — продаж процесу супроводу виробу під час використання. Тобто після продажу фешн-продукту відносини зі споживачем закінчуються, і для їхнього відновлення потрібен новий договір із продажу послуг, який на традиційному фешн-ринку не набув широкого застосування.

Концепція «продукт як послуга» призводить до конвергенції понять «продаж результату» — «продаж процесу». У результаті придбання клієнтом фешн-виробу його використання триває впродовж життєвого циклу моделі аж до її утилізації, перепродажу чи переробки. Ця концепція передбачає постійний супровід фешн-виробу без зупинки експлуатації. Післяпродажний сервіс перетворюється не тільки на джерело додаткового доходу, а й на джерело інформації зворотного зв'язку зі споживачем. У поєднанні з сучасними маркетинговими комунікаціями ця концепція стає катализатором зародження нових послуг, таких як віртуальна примірка та припасування цифрової моделі виробу (Zhao et al., 2021), віртуальний стайлінг, віртуальний шопінг-менеджмент. Інформація зворотного зв'язку зі споживачем дозволяє поліпшити наступні модифікації продукту та сформувати статистичні дані.

Тенденції розробки «розумних речей» на базі інтернету речей та бездротових натільних мереж передачі даних дозволяють автоматизувати утилітарні функції експлуатаційної підтримки та ранньої діагностики проблем. Цифровий паспорт на основі технології блокчейн дозволяє прозоро відображати склад сировини та відстежувати траєкторію експлуатації виробу аж до оптимального завершення циклу згідно з приписами паспорта. Використання блокчейну відкриває можливість підвищити інформаційну прозорість між організацією та зацікавленими сторонами (Centobelli et al., 2022).

Результати огляду альтернативних форм організації фешн-бізнесу в рамках циклічної концепції функціонування вказують на їхній вплив

на розвиток цифрового дизайн-інструментарію. Розвиток нових сервісів стримується низкою бар'єрів соціального та організаційно-адміністративного характеру. Соціальні проблеми пов'язані з формуванням громадської думки щодо нової концепції раціонального використання одягу. Існують проблеми синхронізації взаємодії ланок циклічного процесу між різними сегментами індустрії моди.

Ці проблеми у цифровому середовищі вирішуються на основі віртуалізації сервісів на цифровій платформі з опорою на комунікативні можливості соціальних мереж та хмарних технологій. Результати досліджень показали, що на ставлення користувачів до вторинного використання фешн-продуктів впливає позитивна оцінка ситуації та думка культових особистостей та знаменитостей. Їхня позиція ефективно поширюється через пости, блоги та презентації в соціальних мережах. Наприклад, це може бути візуалізація персонального стилю та образу особистості в інстаграмі (Shrivastava et al., 2021). Потреби візуалізації стилю та іміджу людини, створені засобами костюма, стимулюють розвиток цифрових графічних редакторів та програм моделювання стайлінгу, які роблять свій внесок у цифровий інструментарій фешн-дизайну.

Вагомим чинником впливу на соціальні аспекти тенденцій моди є задоволеність клієнтів високотехнологічними сервісами. Сервіси на базі віртуалізації або аугментації реальності, такі як: віртуальна примірочна, тандем «дизайнер-споживач», віртуальний стайлінг, віртуальний шопінг-менеджмент розширюють можливості концепції «фешн-продукт як послуга», підвищують задоволеність клієнтів і збільшують позитивний досвід використання циклічної концепції. Висока споживча оцінка «корисності» цих сервісів ефективно впливає на формування позитивної громадської думки споживачів щодо нової концепції раціонального побудови гардероба.

Потреби підтримки концепції «фешн-продукт як послуга» високотехнологічними онлайн сервісами стимулюють розвиток відповідних алгоритмів, які роблять свій внесок у цифровий дизайн-інструментарій.

*Перспективи розвитку фешн-дизайну та його роль у трансформації індустрії моди.* У лінійній моделі індустрії моди існує поняття підприємств повного циклу створення вартості продукції, що самостійно розробляють та запускають у серійне виробництво відповідні лінії фешн-виробів. У рамках лінійної моделі індустрії моди процеси створення вихідних матеріалів для виготовлення фешн-виробів та роздрібної реалізації

продукції винесено за межі робочого циклу цих підприємств.

У циклічній моделі такі підприємства не будуть вважатися підприємствами повного циклу, оскільки збільшується зона впливу виробника фешн-продуктів на результати діяльності, включаючи експлуатаційну підтримку виробів та їх утилізацію. Циклічна модель передбачає організацію узгодженого функціонування текстильного, швейного та торговельного сегментів у рамках об'єднаної екосистеми. В екосистемі замкнутого циклу споживачі виконують не пасивну роль, а стають джерелом поставок сировини, тому їхні дії також мають бути охоплені циклом.

Провідна роль фешн-дизайну в процесі трансформації індустрії моди визначається його істотною функціональністю в процесі створення вартості фешн-виробів. Із поширенням зони впливу виробника вплив та відповідальність фешн-дизайну також збільшується, перетворюючи його на екодизайн.

Екодизайн визначається як «процес проектування, в якому враховується вплив продукту на довкілля протягом усього його життєвого циклу» (Niinimäki, 2006, p. 67). Як засіб для змін на системному рівні на базі концепції екодизайну розроблено дизайн для сталості (Ceschin & Gaziulusoy, 2016), який стимулював появу спеціальних інструментів для сталого дизайну одягу (Kozlowski et al., 2019; Niinimäki, 2018).

У своєму розвитку в умовах трансформації індустрії моди в сталу екологічно безпечну екосистему дизайн має бути включений до нової бізнес-моделі раціонального використання ресурсів. Ця бізнес-модель має бути орієнтована на забезпечення цінності завдяки задоволенню від ефективного використання виробів, а не тільки через прибуток від одного продажу (Niinimäki, 2018). Із розвитком циркулярної економіки дизайн одягу трансформуватиметься в інноваційний циклічний екодизайн. Нові бізнес-формули та високотехнологічні сервіси сталої моди передбачають цифровізацію його інструментарію. У результаті професія дизайнера стає більш наукомісткою, ніж цього вимагали естетичні та функціональні чинники традиційного дизайну (Niinimäki, 2018).

*Тенденції розширення інструментарію цифрового екологічного фешн-дизайну.* Аналіз практик фешн-дизайну дозволяє визначити необхідний рівень інформованості дизайнерів та необхідні для розробки продукту навички (Niinimäki, 2018). У своїй традиційній ролі у рамках лінійної моделі дизайнери, як правило, відповідають за вибір матеріалів, відповідність тенденціям моди, формування образу моделі, відповідність композицій-

ного рішення в ескізі рішенню моделі в матеріалі. У моделі повного циклу дизайн перетворюється на циклічний екодизайн, який повинен бути більш мінімалістичним, щоб зменшити кількість використаного матеріалу й розробити більш адаптований до варіацій гардероба силует, щоб продовжити термін служби одягу (Niinimäki, 2018). Розширення внеску дизайнерів у функціонування фешн-індустрії найбільш помітне за умов, коли вплив на довкілля мінімізується на кожному етапі життєвого циклу продукту. У контексті сталого розвитку дизайн повинен перейти від «прикраси та покращення продуктів» до більш широкої перспективи та системного мислення, тобто до стратегічного дизайну з розширенням системного підходу до соціокультурних аспектів (Kretschmer, 2013, p. 181).

Головні завдання у сфері проектування виробів засобами циклічного екодизайну полягають у створенні нових стратегій проектування з урахуванням можливості проектувати кілька життєвих циклів, які мають бути включені до проектного рішення вихідного продукту. Це вимагає від дизайнерів розширення базових компетенцій у напрямі технологій регенерації ресурсів (Karell, 2018). Крім того, проектування з урахуванням кількох життєвих циклів передбачає знання дизайнерами основ функціонування нових бізнес-формул та високотехнологічних сервісів на базі цифрових платформ.

Віртуальна примірка сканатара (цифрової боді-сканованої копії реальної фігури людини у повний зріст) чи аватара (параметричного манекена — цифрової копії умовної фігури типової статури) дозволяє значно підвищити задоволеність споживачів дизайном одягу.

Практика безвідходного проектування із застосуванням цифрових 3D-інструментів вимагає формулювання нових робочих процесів та способів роботи фешн-дизайнерів. Наприклад, програмне забезпечення CLO-3D software (CLO, 2022) використовується в процесі безвідходного проектування для переходу від двовимірних лекал до тривимірної моделі виробів (McQuillan, 2020).

Цифровий ланцюжок постачань одягу надає фешн-дизайну нові інструменти не тільки для розробки моделей та автоматизації технологічних операцій виробництва, але й для пошуку постачальників, розподілу виробів, роздрібною торгівлі та вдосконалення процесів повторного використання одягу, зокрема інноваційні моделі перепродажу та обміну. Від дизайнерів це вимагає спеціальних знань та професійних цифрових компетенцій у сфері тривимірного проектування. Також потрібно мати базові знання у сфері еконо-

міки, ресейлу, еккаунтингу та бізнес-менеджменту для організації функціонування усіх ланок цифрового ланцюжка постачання фешн-виробів.

Специфічні інструменти підтримки сталості циклічних процесів індустрії моди (Kozłowski et al., 2019) розглянуто з позицій екологічних, економічних, соціальних, естетичних та культурних аспектів функціонування індустрії моди. Для створення сталої індустрії моди дизайнери повинні переосмислити свою роль і врахувати запропоновані п'ять аспектів сталості моди та продуктової, соціальної, системної та циклічної рівні інновацій протягом процесу проектування. Наявні специфічні інструменти спрямовані на взаємодію з етапами циклічного процесу створення вартості фешн-продукту з мінімізацією негативного впливу на екологію. Але вони недостатньо пов'язані з традиційною специфікою проектування. Це створює бар'єр для конвергенції циклічних та традиційних засобів проектування впродовж життєвого циклу дизайн-виробів.

Аналіз проблем функціонування циклічної моделі показав, що для всебічного вивчення впливу процесів трансформації індустрії моди на розширення цифрового інструментарію дизайну потрібно врахувати також технологічні аспекти. Можна зробити висновок, що саме п'ять груп чинників екологічної, економічної, естетичної, соціокультурної та технологічної природи ставлять свої вимоги до складу цифрового інструментарію сталого екодизайну.

На цьому етапі розвитку дизайну чинники технологічної та естетичної природи стимулювали розвиток групи інструментів для проектування моделей, робочої документації для виробництва та візуалізації образу й габітарного іміджу людини. Це цифрові графічні редактори, системи автоматизованого проектування типу CAD-CAM, програми 2D/3D моделювання, алгоритми формування стайлінгу та іміджу людини засобами костюма, програмне забезпечення побудови цифрових моделей фігури людини, аватара, сканатара, системи автоматизації технологічних операцій.

Розвиток інструментарію цифрового екологічного фешн-дизайну під впливом чинників екологічної, економічної та соціокультурної природи перебуває в стартовій позиції. З огляду на це до тенденцій розширення інструментарію належать розвиток специфічних інструментів сталого дизайну (Kozłowski et al., 2019), розробка та вдосконалення цифрових сервісів розповсюдження фешн-виробів, а також засобів та програм підтримки їх експлуатації на базі цифрових хмарних платформ.

## Висновки

Трансформаційні процеси індустрії моди породжують нові вимоги до розвитку фешн-дизайну, який є вирішальним чинником її успішного перетворення на сталу екологічну екосистему. Проаналізовано перспективи розвитку фешн-дизайну з визначенням вимог до розширення його цифрового інструментарію в умовах трансформації фешн-індустрії.

Показано, що основними рушійними силами прогресу фешн-дизайну є тенденції моди та вимоги до дизайну з боку циклічності, нових форм фешн-бізнесу та високотехнологічних сервісів. Аналіз траєкторії розвитку фешн-дизайну здійснено з урахуванням тенденцій моди та вимог до фешн-дизайну з огляду на нові форми фешн-бізнесу.

Вимоги до дизайн-інструментарію з позиції тенденцій моди полягають у розширенні зони його впливу від суто проектного функціоналу до систем підтримки експлуатації виробів, а також засобів візуалізації, віртуалізації та аугментації реальних образів. До традиційного цифрового інструментарію додаються програмні засоби цифрового моделювання фігури людини із посадкою на цифрову фігуру віртуальних фешн-виробів.

Результати огляду альтернативних форм організації фешн-бізнесу в рамках циклічної концепції функціонування вказують на те, що нові форми бізнесу істотно впливають на розвиток цифрового дизайн-інструментарію через удосконалення цифрових графічних редакторів та стимулювання розвитку програм моделювання стайлінгу. Сервіси «віртуальна примірочна», тандем «дизайнер-споживач», віртуальний стайлінг, віртуальний шопінг-менеджмент розширюють можливості концепції «фешн-продукт як послуга» та актуалізують розвиток відповідних алгоритмів, які роблять свій внесок у цифровий дизайн-інструментарій. Показано, що в межах повного циклу дизайн перетворюється на циклічний екодизайн, який повинен бути більш мінімалістичним, щоб зменшити кількість використаного матеріалу й розробити більш адаптований до варіацій гардероба силует, щоб продовжити термін служби одягу.

Головні завдання в проектуванні виробів засобами циклічного екодизайну полягають у створенні нових стратегій проектування з урахуванням можливості проектувати декілька послідовних життєвих циклів, що передбачає знання дизайнерами основ технології регенерації ресурсів, функціонування нових бізнес-формул та високотехнологічних сервісів на базі цифрових платформ.

Реалізація нових сервісних функцій включає побудову цифрової моделі фігури людини, віртуальні примірки сканатара, аватара або реальної моделі фігури клієнта. Практика безвідходного проектування із застосуванням цифрових 3D-інструментів вимагає формулювання нових робочих процесів та способів роботи фешн-дизайнерів. Цифровий ланцюжок постачань одягу надає фешн-дизайну нові інструменти для розробки та розподілу виробів, автоматизації технологічних операцій, пошуку постачальників, роздрібно торгівлі та вдосконалення процесів повторного використання одягу.

Аспекти технологічної та естетичної природи стимулювали розвиток цифрових графічних редакторів, систем автоматизованого проектування, програми 2D/3D моделювання, формування стайлінгу та іміджу людини засобами костюма, програмне забезпечення побудови цифрових моделей фігури людини.

До тенденцій розширення інструментарію цифрового екологічного фешн-дизайну з боку вимог чинників екологічної, економічної та соціокультурної природи належить розвиток специфічних інструментів сталого дизайну. Також ці чинники стимулюють розширення функціоналу цифрового фешн-дизайну в частині розробки та вдосконалення цифрових сервісів розповсюдження та підтримки експлуатації фешн-виробів на базі цифрових хмарних платформ.

Оскільки трансформація індустрії моди під впливом чинників екологічної, економічної та соціокультурної природи перебуває у початковій позиції, інноваційні процеси зараз охоплюють малу частину підприємств галузі. Ще не до кінця виявлено причинно-наслідкові зв'язки між цими чинниками та ефективністю функціонування фешн-індустрії. Ця ситуація визначає *перспективні напрями подальших досліджень* вказаної тематики. Актуалізується деталізація аналізу впливу чинників екологічної, економічної та соціокультурної природи на еволюцію фешн-дизайну. Актуальними є дослідження опосередкованого впливу на розвиток фешн-дизайну організаційно-адміністративних факторів діяльності учасників фешн-ринку та вирішення проблеми інформаційного обміну інноваційними рішеннями між ними.

## Список посилань

Adamkiewicz, J., Kochańska, E., Adamkiewicz, I., & Łukasik, R. M. (2022). Greenwashing and sustainable fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100710. <https://doi.org/10.1016/J.COAGSC.2022.100710>

- Arribas-Ibar, M., Nylund, P. A., & Brem, A. (2022). Circular business models in the luxury fashion industry: Toward an ecosystemic dominant design? *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100673. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100673>
- Centobelli, P., Abbate, S., Nadeem, S. P., & Garza-Reyes, J. A. (2022). Slowing the fast fashion industry: An all-round perspective. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100684. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100684>
- Ceschin, F., & Gaziulusoy, I. (2016). Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions. *Design Studies*, 47, 118–163. <https://doi.org/10.1016/J.DESTUD.2016.09.002>
- Chowdhury, N. R., Chowdhury, P., & Paul, S. K. (2022). Sustainable practices and their antecedents in the apparel industry: A review. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100674. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100674>
- Claxton, S., & Kent, A. (2020). The management of sustainable fashion design strategies: An analysis of the designer's role. *Journal of Cleaner Production*, 268, Article 122112. <https://doi.org/10.1016/J.JCLEPRO.2020.122112>
- CLO. (2022). *End-To-End Enterprise Solution*. <https://www.clo3d.com/en/enterprise>
- European Commission. (2022). *EU strategy for sustainable textiles Communication from the commission to the european parliament, the council, the european economic and social committee and the committee of the regions*. Brussels, 30.3.2022 COM(2022) 141 final. [https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:9d2e47d1-b0f3-11ec-83e1-01aa75ed71a1.0001.02/DOC\\_1&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:9d2e47d1-b0f3-11ec-83e1-01aa75ed71a1.0001.02/DOC_1&format=PDF)
- Gazzola, P., Pavione, E., Pezzetti, R., & Grechi, D. (2020). Trends in the fashion industry. The perception of sustainability and circular economy: A gender/generation quantitative approach. *Sustainability*, 12(7), Article 2809. <https://doi.org/10.3390/su12072809>
- Ikram, M. (2022). Transition toward green economy: Technological Innovation's role in the fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100657. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100657>
- Karell, E. (2018). Design for Circularity: The Case of circular.fashion. In K. Niinimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 96–127). Aalto ARTS Books.
- Kozłowski, A., Bardecki, M., & Searcy, C. (2019). Tools for sustainable fashion design: An analysis of their fitness for purpose. *Sustainability*, 11(13), Article 3581. <https://doi.org/10.3390/su11133581>
- Kretschmer, M. (2013). A design perspective on sustainable innovation. In O. Gassman, & F. Schweitzer (Eds.).

*Management of the fuzzy front end of innovation* (pp. 179–191). Springer.

- Matušovičová, M. (2020). Sustainable fashion as a part of the circular economy concept. *Studia Commercialia Bratislavensia*, 13(45), 29–37. <https://doi.org/10.2478/stcb-2020-0009>
- McQuillan, H. (2020). Digital 3D design as a tool for augmenting zero-waste fashion design practice. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 13(1), 89–100. <https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1737248>
- Mishra, S., Jain, S., & Malhotra, G. (2021). The anatomy of circular economy transition in the fashion industry. *Social Responsibility Journal*, 17(4), 524–542. <https://doi.org/10.1108/SRJ-06-2019-0216>
- Morone, P., D'adamo, I., & Yilan, G. (2022). Sustainable chemistry for a circular fashion Industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100737. <https://www.sciencedirect.com/journal/current-opinion-in-green-and-sustainable-chemistry/special-issue/10JRD9PB7R2>
- Niinimäki, K. (2006). Ecodesign and textiles. *Research Journal of Textile and Apparel*, 10(3), 67–75. <https://doi.org/10.1108/RJTA-10-03-2006-B009>
- Niinimäki, K. (2018). *Sustainable Fashion in a Circular Economy*. In K. Niinimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 12–41). Aalto ARTS Books.
- Pal, R., & Jayarathne, A. (2022). Digitalization in the textiles and clothing sector. In *The Digital Supply Chain* (Ch. 15, pp. 255–271). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-323-91614-1.00015-0>
- Payne, A., Street, P., Bousgas, A., & Hopper, C. (2022, September 7). *National clothing product stewardship scheme design. Global Scan Report. Version 2.2*. Australian Fashion Council. [https://drive.google.com/file/d/1LkSesXkvSllv1xr799XG3evGyHH3\\_uvU/view](https://drive.google.com/file/d/1LkSesXkvSllv1xr799XG3evGyHH3_uvU/view)
- Powell, H. (2021). Spirals, spikes and spinning wheels: Temporal models challenging the sustainability agenda in relation to fast fashion consumption. *Fashion, Style & Popular Culture*, 8(4), 387–397. [https://doi.org/10.1386/fspc\\_00098\\_1](https://doi.org/10.1386/fspc_00098_1)
- Shirvanimoghaddam, K., Motamed, B., Ramakrishna, S., & Naebe, M. (2020). Death by waste: Fashion and textile circular economy case. *Science of the Total Environment*, 718, Article 137317. <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.137317>
- Shrivastava, A., Jain, G., Kamble, S. S., & Belhadi, A. (2021). Sustainability through online renting clothing: Circular fashion fueled by instagram micro-celebrities. *Journal of Cleaner Production*, 278, Article 123772. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.123772>
- UN Alliance for Sustainable Fashion. (n.d.). *Home*. Retrieved December 3, 2022, from <https://unfashionalliance.org/>
- WRAP. (n.d.). *Sustainable clothing business models*. Retrieved December 3, 2022, from <https://wrap.org.uk/taking-action/textiles/actions/sustainable-clothing-business-models>
- Zhao, L., Liu, S., & Zhao, X. (2021). Big data and digital design models for fashion design. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 16. <https://doi.org/10.1177/15589250211019023>

## References

- Adamkiewicz, J., Kochańska, E., Adamkiewicz, I., & Łukasik, R. M. (2022). Greenwashing and sustainable fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100710. <https://doi.org/10.1016/J.COAGSC.2022.100710> [in English].
- Arribas-Ibar, M., Nylund, P. A., & Brem, A. (2022). Circular business models in the luxury fashion industry: Toward an ecosystemic dominant design? *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100673. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100673> [in English].
- Centobelli, P., Abbate, S., Nadeem, S. P., & Garza-Reyes, J. A. (2022). Slowing the fast fashion industry: An all-round perspective. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100684. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100684> [in English].
- Ceschin, F., & Gaziulusoy, I. (2016). Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions. *Design Studies*, 47, 118–163. <https://doi.org/10.1016/J.DESTUD.2016.09.002> [in English].
- Chowdhury, N. R., Chowdhury, P., & Paul, S. K. (2022). Sustainable practices and their antecedents in the apparel industry: A review. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100674. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100674> [in English].
- Claxton, S., & Kent, A. (2020). The management of sustainable fashion design strategies: An analysis of the designer's role. *Journal of Cleaner Production*, 268, Article 122112. <https://doi.org/10.1016/J.JCLEPRO.2020.122112> [in English].
- CLO. (2022). *End-To-End Enterprise Solution*. <https://www.clo3d.com/en/enterprise> [in English].
- European Commission. (2022). *EU strategy for sustainable textiles Communication from the commission to the european parliament, the council, the european economic and social committee and the committee of the regions*. Brussels, 30.3.2022 COM(2022) 141 final. [https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:9d2e47d1-b0f3-11ec-83e1-01aa75ed71a1.0001.02/DOC\\_1&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:9d2e47d1-b0f3-11ec-83e1-01aa75ed71a1.0001.02/DOC_1&format=PDF) [in English].
- Gazzola, P., Pavione, E., Pezzetti, R., & Grechi, D. (2020). Trends in the fashion industry. The perception of sustainability and circular economy: A gender/generation quantitative approach. *Sustainability*, 12(7), Article 2809. <https://doi.org/10.3390/su12072809> [in English].

- Ikram, M. (2022). Transition toward green economy: Technological Innovation's role in the fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 37, Article 100657. <https://doi.org/10.1016/j.cogsc.2022.100657> [in English].
- Karell, E. (2018). Design for Circularity: The Case of circular fashion. In K. Niinimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 96–127). Aalto ARTS Books [in English].
- Kozłowski, A., Bardecki, M., & Searcy, C. (2019). Tools for sustainable fashion design: An analysis of their fitness for purpose. *Sustainability*, 11(13), Article 3581. <https://doi.org/10.3390/su11133581> [in English].
- Kretschmer, M. (2013). A design perspective on sustainable innovation. In O. Gassmaan, & F. Schweitzer (Eds.), *Management of the fuzzy front end of innovation* (pp. 179–191). Springer [in English].
- Matušovičová, M. (2020). Sustainable fashion as a part of the circular economy concept. *Studia Commercialia Bratislavensia*, 13(45), 29–37. <https://doi.org/10.2478/stcb-2020-0009> [in English].
- McQuillan, H. (2020). Digital 3D design as a tool for augmenting zero-waste fashion design practice. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 13(1), 89–100. <https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1737248> [in English].
- Mishra, S., Jain, S., & Malhotra, G. (2021). The anatomy of circular economy transition in the fashion industry. *Social Responsibility Journal*, 17(4), 524–542. <https://doi.org/10.1108/SRJ-06-2019-0216> [in English].
- Morone, P., D'adamo, I., & Yilan, G. (2022). Sustainable chemistry for a circular fashion industry. *Current Opinion in Green and Sustainable Chemistry*, 38, Article 100737. <https://www.sciencedirect.com/journal/current-opinion-in-green-and-sustainable-chemistry/special-issue/10JRD9PB7R2> [in English].
- Niinimäki, K. (2006). Ecodesign and textiles. *Research Journal of Textile and Apparel*, 10(3), 67–75. <https://doi.org/10.1108/RJTA-10-03-2006-B009> [in English].
- Niinimäki, K. (2018). *Sustainable Fashion in a Circular Economy*. In K. Niinimäki (Ed.), *Sustainable fashion in a circular economy* (pp. 12–41). Aalto ARTS Books [in English].
- Pal, R., & Jayarathne, A. (2022). Digitalization in the textiles and clothing sector. In *The Digital Supply Chain* (Ch. 15, pp. 255–271). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-323-91614-1.00015-0> [in English].
- Payne, A., Street, P., Bousgas, A., & Hopper, C. (2022, September 7). *National clothing product stewardship scheme design. Global Scan Report. Version 2.2*. Australian Fashion Council. [https://drive.google.com/file/d/1LkSesXkvSIiv1xr799XG3cvGyHH3\\_uvU/view](https://drive.google.com/file/d/1LkSesXkvSIiv1xr799XG3cvGyHH3_uvU/view) [in English].
- Powell, H. (2021). Spirals, spikes and spinning wheels: Temporal models challenging the sustainability agenda in relation to fast fashion consumption. *Fashion, Style & Popular Culture*, 8(4), 387–397. [https://doi.org/10.1386/fspc\\_00098\\_1](https://doi.org/10.1386/fspc_00098_1) [in English].
- Shirvanimoghaddam, K., Motamed, B., Ramakrishna, S., & Naebe, M. (2020). Death by waste: Fashion and textile circular economy case. *Science of the Total Environment*, 718, Article 137317. <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2020.137317> [in English].
- Shrivastava, A., Jain, G., Kamble, S. S., & Belhadi, A. (2021). Sustainability through online renting clothing: Circular fashion fueled by instagram micro-celebrities. *Journal of Cleaner Production*, 278, Article 123772. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.123772> [in English].
- UN Alliance for Sustainable Fashion. (n.d.). *Home*. Retrieved December 3, 2022, from <https://unfashionalliance.org/> [in English].
- WRAP. (n.d.). *Sustainable clothing business models*. Retrieved December 3, 2022, from <https://wrap.org.uk/taking-action/textiles/actions/sustainable-clothing-business-models> [in English].
- Zhao, L., Liu, S., & Zhao, X. (2021). Big data and digital design models for fashion design. *Journal of Engineered Fibers and Fabrics*, 16. <https://doi.org/10.1177/15589250211019023> [in English].

## Fashion Design Evolution in the Conditions of Transformation of the Fashion Industry Ecosystem

Iryna Hardabkhadze

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to determine the prospects for fashion design development with an analysis of trends of its digital toolkit expansion under the influence of new forms of the fashion business, and service types of the fashion industry cyclical concept. *Results*. The analysis demonstrates that at the present stage of fashion design



development, the main driving forces of its progress, in addition to fashion trends, are requirements from the cyclicity and high-tech services of the fashion business. Factors influencing the fashion industry transformation are grouped into aspects of aesthetic, economic, environmental, socio-cultural, and technological nature. It is revealed that aspects of aesthetic and technological nature enrich the fashion design with 2D/3D visualisation tools, algorithms for digital modelling of the human figure, avatar, scanatar, styling tools, and formation of a person's image using the costume. Environmental and economic factors stimulate the development of high-tech services on a digital platform, alternative forms of the fashion business, and specific sustainable design tools. It is noted that the factors of socio-cultural nature require the formation of a new philosophy of rational use of fashionable clothing, a new concept of wardrobe formation, and the organisation of innovative services related to these requirements to support the operation of fashion products. *The scientific novelty* consists in determining the prospects for fashion design development in the digital environment of the fashion industry's transformational processes. The article describes the factors influencing the development of fashion design digital tools within the cyclic concept of functioning from the part of alternative forms of fashion business organisation. *Conclusions.* Augmentation and virtualisation of the service space create requirements for expanding the functionality of the digital design. Within the full cycle, the design turns into cyclical eco-design, which should be more minimalistic to reduce the amount of material used, as well as more creative and predictive to design fashion products for several cycles ahead.

*Keywords:* fashion design; digital tools; driving forces of development; cyclic concept; scanatar; avatar

#### Інформація про автора

**Ірина Гардабхадзе**, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-8899-3267, e-mail: irene.gard@knukim.edu.ua

#### Information about the author

**Iryna Hardabkhadze**, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-8899-3267, e-mail: irene.gard@knukim.edu.ua



# The Backstage Creative Process as a Practice of Fashion Design

Liudmyla Dykhnych

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse the functions of backstage participants in embodying the designer's creative concept and the features of highlighting the creative process in the information and media space. *Results.* An analysis of the backstage creative process is presented, its time peculiarity is highlighted and analysed. The functions performed by backstage participants such as project manager or show producer, media group or PR manager, photographer, designer, stylist, beauty stylist (hairstylist and makeup artist), and model are clarified and identified. After analysing the role of the model in the creative process of backstage, it should be noted that due to the external data and internal state corresponding to the concept of the collection, the model enhances the impression of clothing perception in aesthetic and emotional aspects. It is emphasised that backstage serves as an effective means of communication between the designer and his consumer audience; its purpose is to prepare models for the show and implement various tasks by all show participants. A unique feature of backstage is the final realisation of the designer's idea during the creative work of makeup artists, hairstyle designers, and show stylists. *Scientific novelty.* Exploring the significance of the roles of all its participants, highlighting the experience of successful Ukrainian and international designers in documenting and coverage in fashion publications and accessible resources of the backstage features in the formation of the runway image, will contribute to a more conscious use of its advantages by designers and a more effective promotion of clothing collections to a wide consumer space. *Conclusions.* The following backstage functions are identified: implementing the designer's artistic idea regarding the concept of the collection as a whole and each individual image for the runway presentation; enhancing the emotional impact of the collection on the viewer/consumer through the observation of the backstage process (photos and videos); promoting the collection's garments; maintaining or creating a positive image of the designer; accumulating photo and video content as part of the company's history and materials for future editing of advertising, documentaries, and more.

*Keywords:* backstage; design practice; fashion show; runway image; stylist; hairstyle designer; makeup artist; communication

## For citation

Dykhnych, L. (2023). The Backstage Creative Process as a Practice of Fashion Design. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 48, 162–172. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282480>

## Introduction

The fashion show is the largest event that presents a new clothing collection, as well as the overall vision of the designer and the brand's aesthetic. A fashion show synthesises the entire activity of a fashion house, involving models, stylists, beauty experts (makeup artists, hairstylists), media managers, photographers, directors, journalists, volunteers, and supporting staff. The most prominent fashion shows take place in global fashion capitals such as Paris, London, New York, Milan, Beijing. In 1997, Ukrainian Fashion

Week was founded in Kyiv, which became a prêt-à-porter week for presenting collections by Ukrainian designers. The average duration of a collection presentation on the runway is twenty minutes. During this time, the designer must showcase the brand's image and the collection's concept so convincingly that consumers want to buy and wear his clothes not only in his country but also abroad. The goal is to have the collection featured in leading fashion publications and the show covered in news headlines. This task is extremely challenging due to the need for coordinated work among a large number of participants, extensive

preparation, precise planning and execution, and significant financial expenses. Once again, the result of such a complex process is just a twenty-minute show.

How can a designer maximise the impact of those twenty minutes? What means can be employed to fully express the essence of their concept, highlight the advantages of the clothing designs, attract buyers, and convince consumers of the importance of having these products in their wardrobe? How can communication with existing brand supporters be maintained while attracting new ones? The most effective, interesting, and even mysterious means of effective communication between a designer and his consumer audience is the backstage — the coverage of behind-the-scenes work, the preparation of models for the show, and the implementation of various roles by all other participants of the show. A unique feature of backstage is the final realisation of the designer's idea during the creative work of makeup artists, hairstyle designers, and show stylists. *The relevance of the research topic* is explained by the lack of information and methodological base in the scientific art studies literature regarding such a significant stage in the functioning of the fashion system as backstage. Exploring the significance of the roles of all its participants, highlighting the experience of successful Ukrainian and international designers in documenting and coverage in fashion publications and accessible resources of the backstage features in the formation of the runway image, will contribute to a more conscious use of its advantages by designers and a more effective promotion of clothing collections to a wide consumer space.

*Recent research and publication analysis.* The significance and features of the backstage fashion show have not been the subject of research in the works of Ukrainian scholars. R. Kvasnytsia (2021) briefly mentions this category in her thesis *Space Design for the Presentation of Fashion Collections*. Considering the functional zoning of presentation spaces, the author identifies the most important of them: the fashion collection presentation zone, the audience seating zone, the zone for photographers and videographers, and the backstage area (p. 122). Another part of the work reveals the definition of the concept of "backstage", and states: "Conditionally the backstage area can be divided into four zones: the makeup artists' zone, the hairstylists' zone, the wardrobe zone (where clothing, footwear, and accessories for the show are located), and the zone where models get dressed in the new collection. The requirements for the arrangement are compliance with ergonomic requirements, sufficient space, lighting, and technical capabilities" (p. 125).

V. Hurdina (2012) explores the collaboration between fashion designers, directors, and performers

in the context of the integration of theatre into contemporary fashion shows and vice versa. The author analyses the experience of shows of such famous designers as A. McQueen, J. P. Gaultier, D. Galliano, M. Prada, L. Litkovskaya, and O. Telizhenko. The researcher gives a description of the modern fashion show: "Fashion houses aim to surprise the audience not only with fashionable clothing but also with the narrative aspect of the show: the staging, musical accompaniment, and set design. This helps to better convey the main creative idea of the new collection. It is no longer just a presentation of trendy or exclusive items but a demonstration of a certain lifestyle. The choice of the presentation space, musical accompaniment, lighting, decorations, length, arrangement, and height of the runway, as well as the selection of model demonstrators (age, gender, type, nationality, hair colour) are all directed toward this goal. "The viewer tries on these propositions, relates them to his emotions, impressions, and experiences" (Hurdina, 2012).

O. Lahoda's (2018) monograph is devoted to the practices of fashion costume representation. The author divides them into static and dynamic, and considers window display, museum experience, fashion illustration, photography, and fashion shows; however, backstage is not included in the scope of the research. However, in the context of the issues addressed in this article, the importance of another work by O. Lahoda (2013), titled *On the "Edge" of Design: Criteria Assessment and the Conceptual Framework of 'Impression Design' in the Context of Consumer Culture*, should be noted. The author considers the process of developing and consuming a new design product through the prism of cultural studies, marketing, design management, economics, and communication theory. Within the interaction of these fields, a specific culture of consumption is formed, where the importance of impressions grows (p. 323, p. 324). The author emphasises that emotional aspects have always been inherent in the creation of clothing and have been embodied in the stylistic resolution of costumes, in advertising campaigns related to a specific collection, in photo shoots, in the design of brand store windows, and so on. As a result of this process, the product acquires encoded symbolic meaning whose purpose is to guide consumers toward the intended interpretation of the product (p. 325). According to O. Lahoda, consumer culture is the impression of the design, which combines production with consumption, and a professional designer with a creatively thinking consumer. The process of creating a design of impressions, flowing into the process of consumption, enriches not only the options for interpretation and emotional experience but also the physical embodiment (p. 326). Therefore, from the above

citations, an important conclusion can be drawn: for familiarising oneself with a product and consumption, the emotional component and new impressions are of utmost importance, which are realised to a significant extent not only through the presentation forms mentioned by O. Lahoda but also through the disclosure of the backstage preparation of models for the show.

The significance of fashion shows is revealed in the research of L. Dykhnych (2017), in the works of Yu. Kostohryz, O. Herasymenko, R. Shmahalo and K. Pashkevych (2020), N. Chuprina (2016), and Z. Tkanko (2013), however backstage is not reflected in these works. Due to the current emphasis on designers' search for means of communication with the consumer audience, studying and highlighting the backstage features becomes highly necessary.

**The aim of the article** is to analyse the functions of backstage participants in embodying the designer's creative concept and the features of highlighting the creative process in the information and media space.

**Methods.** The research employs methods of observation, comparison, analysis, synthesis, and information generalisation. The analysis of runway images incorporates methods of stylistic and formal analysis.

## Results

The electronic portal Great Ukrainian Encyclopaedia (About Ukraine and the World — Reliable and Multimedia) provides the following definition: backstage refers to the area behind the scenes, as well as actions, processes in the show and modelling business, theatre, cinema that take place behind the scenes, stage, i.e., those that are invisible to the public and viewers (Kornieieva, 2022). An important task of the backstage is to capture, preserve, and convey the atmosphere...; to show what the audience, as a rule, does not see. For the viewer, such materials are an introduction to the creative process closed from the uninitiated. The behind-the-scenes footage can be edited into a short documentary film and used for promotional purposes of a feature film. Such materials are also used as a bonus for viewers when the film is released on DVD and Blu-ray. Sometimes, behind-the-scenes footage becomes the basis for a full-length documentary film (Kornieieva, 2022).

In the fashion industry, the term "*backstage*" is used to define: the area for dressing rooms, makeup rooms, technical spaces; to describe the preparatory process, the action that the viewer does not see "behind the scenes," "off-camera," i.e., the working process of designers, stylists, makeup artists, etc. If a director chooses a theatre, concert hall, exhibition, or entertainment centre for a show, the areas located behind the stage are considered part of the backstage.

For example, in a theatre, in addition to the stage, there are many technical and backstage areas where make-up rooms, costume rooms, dressing rooms, "green rooms", and so on are located. Depending on the size of the theatre or podium location, dressing rooms may be male-only and female-only, or there may be many. The "green room" is a lounge waiting area behind the scenes where models and other performers are waiting before going on stage or the runway. Proper planning of human resources for the backstage part of the fashion show in advance ensures that every detail and every look is completed successfully.

Now let's consider the functions of the main backstage participants.

**Producer or show project manager** has the primary responsibility of bringing together all aspects of the show into a cohesive whole, ensuring that every decision accurately reflects the designer's vision and brand aesthetics. The show manager is responsible for the entire organisation and sequence of implementation, overseeing every detail, the work of the technical staff, lighting, sound, the timing of models, seating arrangements for the audience, and more.

**Media Group or PR managers** have the following responsibilities: inviting the press to cover the show or backstage process, managing editors, photographers, and journalists behind the scenes, planning and organising interviews with the designer, models, or other participants of the show. Mass media (media and information space) professionals need access to the participants, so the staff working with the media plays an extremely important role and should include experts with experience in advertising and communications, as well as organisational skills.

**A photographer** using backstage photography as a form of reportage shooting, captures the entire creative process that takes place on the site. Photos with unpredictable captured moments, live emotions often look much more interesting than staged ones. Backstage shooting is emotionally intense and technically difficult, as it takes place in a rush, often in unexpected situations, in insufficient lighting, when participants do not have a special time to pose. The main feature of the photographer's work in such circumstances is to be invisible, not to interfere with professionals, and continuously perform their work, and at the same time choose the right angle and exposure, capture the most interesting things in such a way as to convey the atmosphere, mood, emotions (*Beksteidzh – tse Shcho*, 2018).

It is important to study the experience of one of the most famous photographers, Benoit Peverelli, who has been behind the scenes of Chanel and Karl Lagerfeld fashion shows since 2010. "His eyes see everything, but he knows how to make himself

almost invisible... His presence is weightless. It feels like he's floating in the air," Lagerfeld said about the photographer (Jiang, 2018). The designer considered the filming and publication of the backstage process so important for maintaining the leadership position of the fashion house that in 2018, four volumes of a collection featuring over 3,000 original photographs by B. Peverelli were published, one for each of Chanel's collections: Haute Couture, Ready-to-Wear, Cruise, and Métiers d'Art (Fig. 1). The publication reveals numerous innovations of the fashion house, including secrets of the behind-the-scenes world, the fitting before the shows, the work of the atelier, embroidery, beadwork, exclusive meetings between Karl Lagerfeld and the Chanel studio at 31 Rue Cambon, where the clothing, accessories, makeup, and hairstyle of each model are individually designed and perfected late at night for the next morning show (Peverelli, 2018).



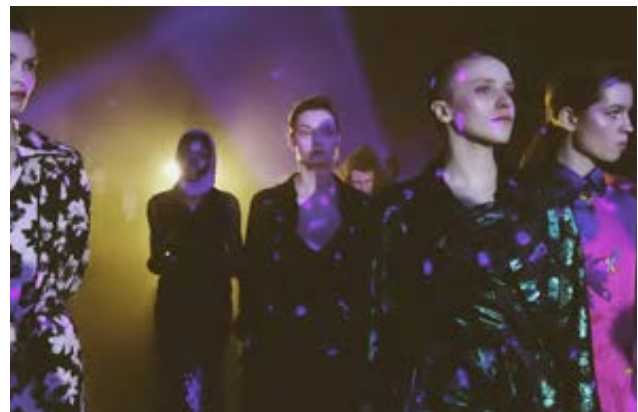
**Fig. 1.** B. Peverelli's four-volume edition Chanel backstage, 2018. *Source:* Peverelli (2018).

The role of the *designer* during backstage shooting is extremely important since the fashion house is often named after the designer, and the audience primarily focuses on the designer when viewing photos or videos of backstage. His presence in the shot or in interviews carries a dual function: first, the collection's creator needs to review the garments on the models, add final touches and recommendations, and secondly, he must maintain the necessary angle, monitor the emotions on the models' faces to ensure that the photos looked presentable. Photo in Fig. 2 captures the concentration of Ukrainian designer Lilia Poustovit during the last minutes before the models appear on the runway of the Spring–Summer 2019 collection show as part of Ukrainian fashion week, Fig. 3 shows the models before the show (*Tantsy do utra*, 2018). Fig. 4 depicts Fedor Voizianov adjusting the accessory on the model before going to the runway. "During the collection's show, the designer himself stood next to the runway, sketching dresses on his smartphone, thereby adding a certain theatricality to the

show." Fig. 5 shows the models in completed images before the show (*MBKFD: Voizianov*, 2017).



**Fig. 2.** Lilia Poustovit observes the final preparations of the models before they take the runway. Backstage of the Poustovit SS 2019 show. Ukrainian fashion week, Mystetskyi arsenal, 2018, Kyiv. Photo by M. Pavliuk. *Source:* (*Tantsy do utra*, 2018).



**Fig. 3.** The models in their completed looks before stepping onto the runway. Backstage of the Poustovit SS 2019 show. Ukrainian fashion week, Mystetskyi arsenal, 2018, Kyiv. Photo by M. Pavliuk. *Source:* (*Tantsy do utra*, 2018).



**Fig. 4.** Fedor Voizianov adjusts the accessory of a model before she goes on the runway. Backstage of the Voizianov SS 2018 show. Mercedes-Benz Kyiv Fashion Days, 2017, Kyiv. *Source:* (*MBKFD: Voizianov*, 2017).



**Fig. 5.** The models in their completed looks before stepping onto the runway. Backstage of the Vozianov SS 2018 show. Mercedes-Benz Kyiv Fashion Days, 2017, Kyiv. Source: (MBKFD: Vozianov, 2017).



**Fig. 6.** The stylist for the Marc Jacobs shows is Venetia Scott. Source: (Miss Underwater, 2010).

*The stylist of the show* is responsible for the harmonious combination of different elements in a cohesive runway look. The stylist usually works closely with the designer long before fashion week, choosing shoes, jewellery, and accessories. To get a complete vision of the style for all the looks, a "Run of Show" board is created, where each look is numbered. Once the looks are finalised, the stylist creates separate boards for each look, listing every item the model will wear with specific style instructions and other guidelines. These mini-boards are placed on racks backstage for the costume team to refer to while dressing the models. The duties of costumers are often performed by volunteers, whose main task is to ensure that the models are ready to go on the runway on time. A costumer is sometimes assigned several models to dress up, or one model with a quick change of several images.

A driving force behind many trends worn by women after collection presentations and the creator of styles for models like Kate Moss and Karen Elson is the famous American stylist Venetia Scott (Fig. 6). Through her consulting work with Marc Jacobs (for his eponymous main collection as well as Marc by Marc Jacobs), his looks with elegantly tattered jeans, retro and vintage elements became commercial successes. To the extent that the streets are now filled with diluted, stereotypical versions of the style that began as a celebration of uniqueness. "Venetia is a huge part of the collection and the creative direction of the company," — said Marc Jacobs, who is happy to pay tribute to a woman whose strict, uncompromising vision encompasses everything from vintage button details to model casting and advertising strategy (Miss Underwater, 2010). In Fig. 7, models are shown after the MARC by MARC JACOBS S/S 2015 runway show.



**Fig. 7.** The models go to the backstage area after the collection show. Source: (Okwodu, 2014).

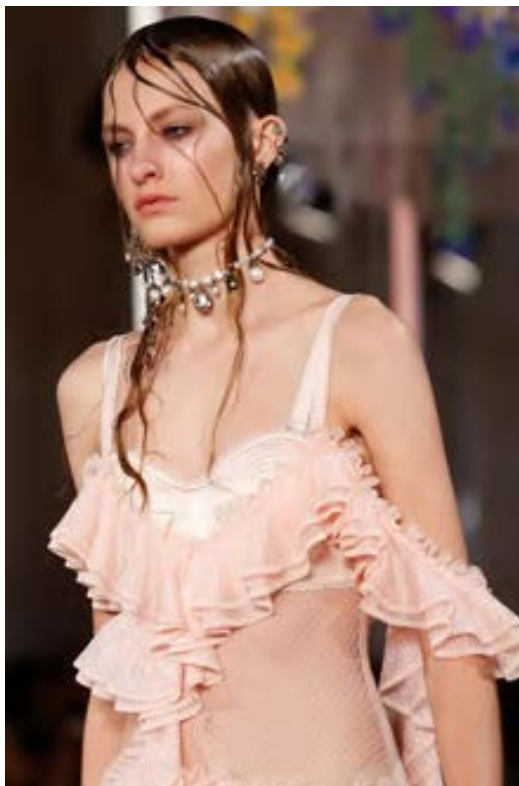
None of the shows can do without the incredible work of *beauty stylists* — hair and makeup designers. Backstages have long been the birthplace of beauty trends and the catalyst for the development of new products. Like in any team, the beauty team has a manager and various assistants in each area of work. Working closely with the designer and stylist, hair and makeup experts create the general aesthetic of the looks that aligns with the collection's concept. Various tests are conducted several days before the show, sometimes even on the day of the event. After that, the head beauty stylist also creates information boards detailing all the specifics for the stylists working with the models backstage on the show day.

The process of creating a hairstyle for the Alexander McQueen Spring 2018 show in Paris (creative director Sarah Burton), performed by the famous hairstylist Guido Palau, is demonstrated in Figure 8. In Figure 9, we see the completed runway look, styled to match the collection's concept: a garden party with

punk-inspired girls in pink ruffled knee-length dresses, wearing clunky biker boots and tartan kilts, combining romantic Victorian aesthetics with gothic, deconstructed elements.



**Fig. 8.** Guido Palau backstage at the Alexander McQueen Spring 2018 show. Source: (Saltzman, 2017).



**Fig. 9.** The runway look of the model.  
Source: (Tondo, n.d.).

*Models* during the fashion show are the main actors, while during backstage shooting, the photogra-

pher's attention is also largely focused on the process of bringing the designer's vision to life and preparing the models for the runway. While professionals in makeup and hairstyling fulfil their roles in realising the concept, models have to sit still. Usually, one model has multiple exits, and between them, they have to quickly change outfits and prepare for the next appearance with the assistance of a stylist. When a photographer asks to photograph the model, they have to switch focus to taking pictures for a few seconds, and sometimes the photographer himself "captures" interesting moments. Models also have moments of free time between exits and before the show when they can talk on the phone, take selfies, or have a snack.

In Figures 10-11, we see photos from backstage of the fashion show for the Chinese Mao Geping Image-Design Art School (形象设计, 2023), which is a branch of Hangzhou Mao Geping Image Design Art Co., Ltd., a cosmetic brand founded by Mao Geping, an international makeup master. The art school is a professional institution specialising in makeup and image design education. In the 2017 show, Diana Shabas, a student of the Faculty of Fashion Industry of the Kyiv University of Culture, participated. Figure 10 shows the process of making a hairstyle, and Figure 11 features a promotional poster of the Mao Geping Art School with a photo of Diana Shabas in the completed look. The dress synthesises elements of traditional Chinese costume (shoulder cape shape, tassels, embroidery) and European style (two lengths, fixed waist). The headdress is a stylisation of the traditional Chinese headdress "fengguan", which women wore for weddings or special occasions. Despite the complexity, the image of the suit combined with the elegant features of the model gives the impression of lightness. Today, Diana Shabas (personal communication, 2023) is a model with six years of experience in fashion shoots and shows on various international runways.

Valeriia Ralko, a student of the Fashion Business Department of the Kyiv National University of Culture and Arts, took part as a model in the fashion show of the Devota & Lomba brand by Spanish designer Modesto Lomba in February 2023 (Fig. 12–13). The show took place in the Gardens of the Madrid Historical Museum and featured 18 unique and durable outfits. The designer was inspired by the gardens of the architect Ribera: flowing dresses and coats with fringes and fancy details were "born" from the colour palette of facades, historical trees, and monuments worn out by time, ranging from terracotta-pink to green stone. The main fabrics used were tweed and silk (V. Ralko, personal communication, 2023). Valeria Ralko's manner of showcasing the coat is effortless and conveys the feeling that the clothes she wears perfectly meet the needs of a young urban woman.



**Fig. 10.** Diana Shabas is a model from Ukraine. The pre-show hairstyle process for the Mao Geping Image-Design Art School. Beijing, China, 2017.



**Fig. 11.** Promotional poster of the Mao Geping Image-Design Art School with Diana Shabas's photo. Photo from Diana Shabas's private archive.



**Fig. 12.** Brackets with models' looks for the runway show of the Devota&Lomba brand collection. Fashion Week Madrid 2023. Photo from V. Ralko's private archive.



**Fig. 13.** Model V. Ralko demonstrates a coat from the Devota&Lomba collection. Gardens of the Madrid History Museum (Spain). Photo: Alberto Sibaja Ramírez. Source: (Madrid, Spain, 2023).

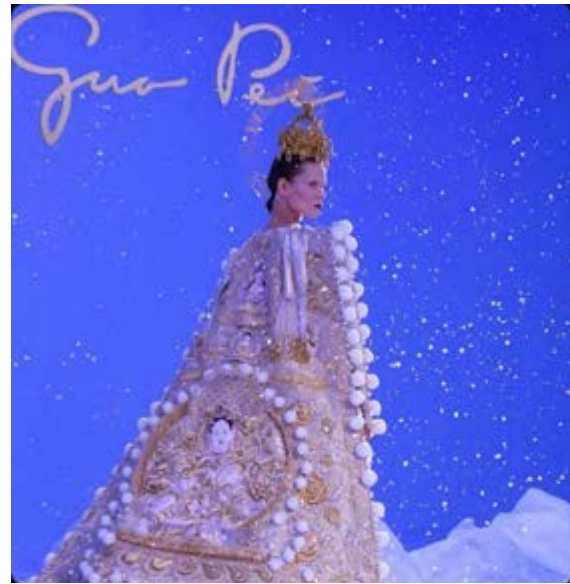
Ukrainian model Iryna Kravchenko successfully participates in various shows, including Paris Fashion Week, Haute Couture, presenting the final look of Chinese designer Guo Pei's collection inspired by the Himalayas. "I like the whiteness of the Himalayas. Holy whiteness that connects its peaks to the sky: white snowflakes that float easily, white mountain



peaks that are steep and lonely. Dazzling white, white is so pure, white, white that represents the purity of the soul and spirit", says the designer (Celotto, 2020). The snow lotus is a key design element. Guo Pei chose luxury couture fabrics: precious gold brocade from China and vintage Japanese obi fabric. Some of them were used inside out to show the intertwining threads and create an artistic image. Hundreds of vintage Japanese kimono belts were cut into 10 x 20 cm pieces and artistically assembled to create a unique combination of colours and textures. This collection featured the most exquisite craftsmanship of Asian artists. All the garments were embroidered with Buddhas of the Three Worlds, the suffering of the circles of life, Shiva, Ganesha, and blue patterns of storytellers. Using the technique of three-dimensional embroidery and the skill of combining tradition and innovation, Guo Pei told the story of a woman. The final dress with a two-meter train featuring three-dimensional patterns of Tibetan "Thangka" painting embodied the Infinite Light of the Buddha and the wisdom of Dharma (Celotto, 2020). The dress impresses with its incredible grandeur and beauty due to the symbolic richness of the content and complexity of execution, as well as thanks to the figure and abilities of the model — she skilfully demonstrated the embedded meaning and impressed with the magnificence of the look. In Figures 14-15, thanks to the backstage shooting, we can observe how the model looks in the preparatory process, before going on the runway and in the runway look against the background of scenery with stage effects.



**Fig. 14.** Model Iryna Kravchenko (Ukraine) during the backstage of the Guo Pei (China) collection show; East Palace Couture Show, Paris, 2019. Source: (Cassidy, 2019).



**Fig. 15.** Model I. Kravchenko on the runway. Paris Fashion Week, Haute Couture, S/S 2020. Source: (Celotto, 2020).

After analysing the role of the model in the creative process of backstage, it should be noted that due to the external data and internal state corresponding to the concept of the collection, the model enhances the impression of clothing perception in aesthetic and emotional aspects. In general, the features of backstage and the fashion show itself are characterised by transience and the impossibility of repeating actions; hence, there is no room for error, resulting in tension and a precise calculation of the process stages, and at the same time, it possesses a unique magic of creating an image. As V. Hurdina (2012) rightly notes — "The runway is just a moment, a game that lasts a short while. Various types of advertising, commercials, glossy magazines, etc., are subordinate to it and work to ensure that the "visual illusion" is repeated and reproduced". Backstage largely contributes to the reproduction of the visual illusion of the image creation process and the fashion show itself.

## Conclusions

After analysing the creative process of backstage, the features of performing functions by such participants as show managers or producers, media group or PR managers, photographers, designers, stylists, beauty stylists (hairstyle designers and makeup artists), and models are clarified. For those viewers who attended the show, as well as for all the designer's fans who watch the show online, the opportunity to look behind the scenes, see the process of transforming models without makeup, hairstyles, in neutral clothing into expressive characters who tell a particular story and "transfer" the viewer to artistic aesthetic dimensions is of extreme interest.

The following backstage functions should be highlighted:

- implementing the designer's artistic idea regarding the concept of the collection as a whole and each individual image for the runway presentation;
- enhancing the emotional impact of the collection on the viewer/consumer through the observation of the backstage process (through photos and videos);
- promoting the collection's garments;
- maintaining or creating a positive image of the designer;
- accumulating photo and video content as part of the company's history and materials for future editing of advertising, documentaries, and more.

Organising and conducting backstage and the collection show require considerable material and human resources, flexibility, and well-coordinated teamwork to successfully implement all the goals of the show. Each participant behind the scenes has their responsibilities, and everyone plays an important role in the hierarchy of functions, from producer to volunteer.

*The scientific novelty* of the study consists in introducing the backstage process of a fashion show into scientific discourse, justifying the meaning and functions of backstage in clothing collections presentation, emphasising the need for video and photo recordings of the backstage process and its dissemination in the information and media space. It also includes introducing the names of Ukrainian clothing demonstrators and informative components regarding international backstage experiences into scientific circulation.

*The prospects for further research* will focus on a deeper examination of runway looks during their direct demonstration process.

## References

- Beksteidzh – tse Shcho take i z chym yoho yidiat?* [Backstage is What is it and what is it eaten with?]. (2018, June 20). Dobri porady. <http://poradu.pp.ua/nauka/53045-beksteidzh-ce-scho-take-z-chim-yogo-yidiat.html> [in Ukrainian].
- Cassidy. (2019, January 28). Backstage Guo Pei East Palace Couture Show. *MESS Magazine*. <https://messmag.com/backstage-guo-pei-east-palace-couture-show/> [in English].
- Celotto, V. Z. (2020, January 22). *Guo Pei: Backstage – Paris Fashion Week – Haute Couture Spring/Summer 2020* [Photo]. <https://is.gd/e2G1V3> [in English].
- Chuprina, N. V. (2016). Faktory stanovlennia masovoi mody yak vidobrazhennia upodoban shyrokykh verstv suspilstva spozhyvannia v industrii mody [Factors of mass fashion development as a reflection of preferences of wide layers of consumer society in fashion industry]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 119–123 [in Ukrainian].
- Dykhnych, L. P. (2017). Do istorii modnykh pokaziv v Yevropi na rubezhi XIX–XX stolit [The history of fashion shows in Europe at the turn of XIX–XX centuries]. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, 1, 24–28 [in Ukrainian].
- Gray, E. (2020, January 27). Guo Pei Haute Couture Spring Summer 2020. *Runway Magazine*. <https://runwaynew.com/2020/01/guo-pei-haute-couture-spring-summer-2020/> [in English].
- Hurdina, V. V. (2012). Vzaïemovplyv stseny ta podiumu [The interaction of the stage and the podium]. *Theory and Practice of Design*, 2, 31–36 [in Ukrainian].
- Jiang, A. (2018, August 20). An intimate glimpse of Karl Lagerfeld backstage at Chanel's fashion shows. *South China Morning Post*. <https://www.scmp.com/magazines/style/news-trends/article/2160481/intimate-glimpse-karl-lagerfeld-backstage-channels> [in English].
- Kornieieva, L. L. (2022). Beksteidzh [Backstage]. In *Velyka ukrainska entsyklopediia* [Great Ukrainian Encyclopedia]. <https://is.gd/qzFQwI> [in Ukrainian].
- Kostohryz, Yu. O., Herasymenko, O. D., Shmahalo, R. T., & Pashkevych, K. L. (2020). Pokazy modelei odiahu shveinykh pidpriemstv Ukrainy v 1940–1960-ti roky [Shows of clothing models of sewing enterprises of Ukraine in the 1940s–1960s]. *Art and Design*, 3, 66–77 [in Ukrainian].
- Kvasnytsia, R. B. (2021). *Dyzain prostoriv dlia prezentatsii modnykh kolektsii* [Design of spaces for the presentation of fashion collections] [PhD Dissertation, Lviv Polytechnic National University] [in Ukrainian].
- Lahoda, O. M. (2013). Na "mezhi" dyzainu: Kryterialni otsinky i kontury poniattia "dyzain vrazhen" u konteksti kultury spozhyvannia [On the "border" of design: Criterion evaluations and contours of the concept of "experience design" in the context of consumer culture]. *Scientific Bulletin of UNFU*, 23.18, 321–327 [in Ukrainian].
- Lahoda, O. M. (2018). *Dyzain kostiuma. Praktyky reprezentatsii* [Costume design. Practices of representations] [Monograph]. Tretiakov O. M. [in Ukrainian].
- Madrid, Spain. 12th Feb, 2023. Stock Photos and Images*. (2023). Alamy. <https://www.alamy.com/stock-photo/Madrid%2C-Spain.-12th-Feb%2C-2023.html?sortBy=relevant> [in English].
- MBKFD: Vozianov vesna-letu 2018* [MBKFD: Vozianov spring-summer 2018]. (2017, September 1).

- Best People Club. <https://bestpeopleclub.com/mbkfd-vozianov-vesna-let-2018.html> [in Russian].
- Medeiros, M. [@bestdayblogger]. (2018). CHANEL Métiers d'art 2018/19 Paris–New York. *bestdayblogger.com*. <https://bestdayblogger.com/tag/benoit-peverelli/> [in English].
- Miss Underwater. (2010, December 8). Venetia Scott (2): A fashion visionary. *Stylist Workshop*. <http://stylistworkshop.blogspot.com/2010/12/venetia-scott-fashion-visionary.html> [in English].
- Newbold, A. (2019, April 11). Claudia Schiffer on Why Karl Lagerfeld is the Andy Warhol of fashion. *Vogue*. <https://www.vogue.co.uk/article/claudia-schiffer-on-karl-lagerfeld-legacy> [in English].
- Okwodu, J. (2014, September 11). *Marc by Marc Jacobs S/S 2015*. Models.com. <https://models.com/mdx/marc-by-marc-jacobs-ss-2015/> [in English].
- Peverelli, B. (2018). *Chanel – Final Fittings and backstage*. Steidl [in English].
- Saltzman, S., (2017, December 12). *How Guido Palau channeled being fired from his first hair styling job into a legendary career*. Fashionista.com. <https://fashionista.com/2017/12/guido-palau-hair-stylist-career> [in English].
- Tachman, K. (2014, September 9). Marc by Marc Jacobs Spring 2015 RTW – Backstage [Photo]. *Vogue*. <https://is.gd/YndDUW> [in English].
- Tantsy do utra: beksteidzh pokaza Poustovit [Dancing until the morning: Poustovit show backstage]. (2018, February 4). Vogue.ua <https://vogue.ua/ru/article/fashion/brend/tancy-do-utra-beksteydzh-pokaza-poustovit-22913.html> [in Russian].
- Tkanko, Z. (2013). Nova realnist ukrainskoi mody 1990-kh rr [New reality of Ukrainian fashion of the 1990th]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 24, 111–117 [in Ukrainian].
- Tondo, M. (n.d.). *Alexander McQueen, Spring 2018 Ready-to-Wear* [Photo]. Vogue Runway. Retrieved March 3, 2023, from <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#2> [in English].
- 形象设计艺术学校 [Image Design Art School]. (n.d.). MaoGeping Beauty. Retrieved March 3, 2023, from <https://www.maogepingbeauty.com/world-index.html> [in Chinese].

## Творчий процес backstage як практика fashion-дизайну

Людмила Дихнич

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати функції учасників backstage у втіленні задуму дизайнера та з'ясувати особливості висвітлення творчого процесу в інформаційно-медійному просторі. *Результати дослідження*. Представлено аналіз творчого процесу backstage, виокремлено та проаналізовано його часову специфіку; з'ясовано особливості виконання функцій такими учасниками backstage, як project-менеджер або продюсер показу, медіагрупа або PR-менеджер, фотограф, дизайнер, стиліст, beauty-стилісти (дизайнери зачіски та візажисти), моделі. Проаналізувавши роль моделі у творчому процесі, слід зазначити, що завдяки зовнішнім даним і внутрішньому стану, відповідному концепції колекції, модель посилює враження від сприйняття одягу в естетичному та емоційному аспектах. Наголошено, що backstage є одним із засобів ефективної комунікації дизайнера з його споживацькою аудиторією, а його мета — підготувати моделі до показу та реалізувати різні завдання. Унікальною рисою backstage є остаточне втілення задуму дизайнера під час творчого процесу роботи візажистів, дизайнерів зачіски, стилістів показу. *Наукова новизна*. Розкриття значення функцій всіх учасників, вивчення досвіду успішних українських і світових дизайнерів щодо фіксації та висвітлення у fashion-виданнях і ресурсах вільного доступу особливостей backstage у формуванні подіумного образу сприятиме більш свідомому використанню дизайнерами його переваг та ефективнішому просуванню колекцій одягу в широкий споживацький простір. *Висновки*. Виявлено такі функції backstage: реалізація художнього задуму дизайнера стосовно концепції колекції в цілому та кожного окремого образу для подіумної презентації; посилення емоційного враження глядача/споживача від колекції завдяки перегляду процесу backstage (фото та відео); рекламування виробів колекції; підтримка або створення позитивного іміджу дизайнера; накопичення фото- та відеоконтенту як частини історії компанії та матеріалів для подальшого монтування рекламних або документальних фільмів, роликів тощо.

*Ключові слова*: backstage; практика дизайну; fashion-показ; подіумний образ; стиліст; дизайнер зачіски; візажист; комунікація

**Інформація про автора**

**Людмила Дихнич**, кандидат історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-1778-7551, e-mail: dl5020640@gmail.com

**Information about the author**

**Liudmyla Dykhnych**, PhD in History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-1778-7551, e-mail: dl5020640@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Дизайн-проект та його сценічні верифікації

Михайло Єнчев

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати різні стратегії сценічної верифікації дизайн-проектів, зокрема використання передових технологій, ідейних концепцій, враховуючи критерії естетики, ергономіки та функціональності. *Результати дослідження*. Виявлено, що дизайн-проект ґрунтується на комплексному підході до створення візуального образу на сцені, включаючи елементи декорацій, костюмів, освітлення, звукового оформлення, графічних елементів, технологічних застосувань, а також хореографії та рухової композиції. Зазначено, що важливими чинниками в процесі проведення сценічних верифікацій дизайн-проекту є його функціональність, естетична привабливість та гармонійна взаємодія з іншими елементами вистави. Результати дослідження підтвердили, що дизайн-проект та його сценічні верифікації є необхідними етапами у формуванні ефектного сценічного образу. Дизайн-проект відкриває можливості для творчого втілення концепції вистави та перетворення її на візуальну реальність. Вказано, що дослідження у сфері дизайн-проекування та його сценічних верифікацій сприяє подальшому розвитку сценічного мистецтва й має великий потенціал для використання в освітніх програмах, спрямованих на підготовку дизайнерів і артистів. *Наукова новизна* дослідження полягає в розгортанні концепцій дизайн-проекту та глибокому аналізі його сценічних верифікацій. Виокремлено сутність дизайн-проекту в контексті сценічних вистав, а також окреслено практичні аспекти його верифікацій на сцені. Це дослідження було спрямовано на вивчення впливу сценічної верифікації на взаємодію між акторами, режисером, художниками та глядачами під час творчого процесу та показу вистави. *Висновки*. Дизайн-проект є важливим етапом у створенні сценографічних образів у театральному мистецтві. Головна мета дизайн-проекту — створити рішення, яке буде естетично привабливим, функціональним, ергономічним та відповідатиме потребам та очікуванням клієнта або користувача. Дизайн-проект є невід’ємною частиною театральної творчості, оскільки він сприяє відтворенню концепції, атмосфери та естетики сценічної вистави й допомагає акторам і творчій команді втілити творчий задум.

*Ключові слова*: дизайн-проект; сценічна верифікація; театральне мистецтво; інновації; технології; естетика; ергономіка; функціональність

### Для цитування

Єнчев, М. (2023). Дизайн-проект та його сценічні верифікації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 173–177. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282481>

### Вступ

Дизайн-проект та його сценічні верифікації відіграють важливу роль у забезпеченні ефективного зв'язку з глядачем. Візуальний аспект вистави, розроблений за допомогою дизайн-проекту, може впливати на враження та емоційну реакцію глядача. Однак інколи бажаний ефект не досягається, або можуть виникнути труднощі з чіткістю передачі концепції дизайнера. Аналіз сценічних верифікацій дизайн-проекту сприяє підвищенню його ефективності та точності комунікації, створюючи синергію між дизайном, акторами, освіт-

лювальними рішеннями та іншими елементами вистави.

Розширення ролі технологій у сучасному театрі створює нові можливості та виклики для дизайнерів і режисерів. Використання комп'ютерної графіки, відеоінсталяцій, проєкцій та інших цифрових ефектів вимагає спеціалізованих знань та практичних навичок для ефективної інтеграції цих елементів у сценічний простір. Тому важливо досліджувати процеси сценічної верифікації, які дозволяють впроваджувати нові технології з урахуванням естетичних, функціональних та ергономічних вимог.

В цілому, актуальність проблеми дизайн-проєкту та його сценічних верифікацій полягає в необхідності пошуку нових підходів, методів та інструментів, що сприятимуть вдосконаленню процесу створення та реалізації дизайну на сцені.

Прогрес технологій, соціальні зміни та еволюція театрального мистецтва вимагають безперервного аналізу та вдосконалення сценічних верифікацій, щоб гарантувати високоякісні та ефективні результати, оптимізувати взаємодію між учасниками та відповідати вимогам сучасної аудиторії.

*Аналіз попередніх досліджень.* Комуникативне середовище як соціокультурна реальність досліджувалося в роботах Д. Ділі (2000), Ю. Габермаса (1999), проблеми менеджменту в мистецтві й дизайні визначалися в дослідженні К. Юдової-Романової (2017), та ін. Дизайн-проєктування як систему презентовано в дослідженнях В. Даниленка (2005), Ю. Легенького (2000) та ін. Окремі аспекти означеного питання частково розглянула О. Ковальчук (2019) у дослідженні «Сценографічна практика в просторі ХХ століття: київські реалії». Становлять неабиякий інтерес науковій розвідки В. Мізяка (2018) та С. Триколенко (2016).

Особливості сценічного дизайну як інструмента репрезентації режисерського бачення п'єси в історичній ретроспективі й на сучасному етапі викладено в статті О. Попової (2002) «Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення».

Проте специфіка сценічного дизайну в контексті реалізації дизайн-проєкту лишається недостатньо висвітленою й вимагає подальших досліджень з позицій змін у сучасному мистецькому світі.

**Метою статті** є аналіз різних стратегій сценічної верифікації дизайн-проєктів, зокрема використання передових технологій, ідейних концепцій, враховуючи критерії естетики, ергономіки та функціональності.

## Результати дослідження

Дизайн-проєкт — це ретельно розроблений план чи концепція, що об'єднує в собі візуальні, функціональні та ергономічні аспекти дизайну об'єкта або системи. Це включає процес розробки, узгодження зовнішнього вигляду, структури, композиції та інших визначальних характеристик об'єкта з метою досягти певної мети, задовольнити потреби користувачів або створити позитивний вплив на середовище.

Для продуктивного впровадження дизайн-проєкту важливою є реалізація проєктної пропозиції, адже «успішне її виконання — це запорука вдалого майбутнього проєкту, створення якісної продукції» (Незвещук-Когут, 2021, с. 15).

Особливістю проєктного процесу є його композитність. Так, Ю. Легенький (2000) пише:

те, що ми зараз звемо «проєктування», є ніщо інше, як композиція (композиційний синтез культури), де домінують раціоналістичні, техногенні моделі. Переклад образного тезаурусу на вербальний ряд і, навпаки, переклад вербального тезаурусу на зорову структуру є одною з фундаментальних процедур продукування. Ця процедура фундує сам феномен «проєктивності» як динамічну цілісність.

Слід зауважити, що дизайн-проєкт у театральному мистецтві відіграє важливу роль у формуванні сценографічних образів і створенні емоційного зв'язку з глядачем. Сучасні стандарти дизайну вимагають цілісного підходу, який включає в себе естетичні, ергономічні та функціональні аспекти. Зауважимо, що сам проєкт не закінчується на етапі розробки, він потребує сценічної верифікації для перевірки його ефективності та відповідності початковому задуму.

Дизайн-проєкт є невід'ємною частиною театральної творчості, оскільки він сприяє відтворенню концепції, атмосфери та естетики сценічної вистави й допомагає акторам і творчій команді втілити творчий задум.

Головною метою дизайн-проєкту є створення рішення, яке поєднує в собі естетичну привабливість, функціональність, ергономічність та відповідність потребам та очікуванням клієнта або користувача. Виконуючи дизайн-проєкт, дизайнер враховує вимоги замовника, збирає необхідну інформацію, проводить аналіз, розробляє концепцію, а потім працює над деталізованим планом, який включає усі необхідні елементи та деталі для успішної реалізації проєкту.

Розробка дизайн-проєктів у сценографії може базуватися на різних підходах. Окремо слід наголосити на використанні передових технологій, що відкривають нові можливості для створення інноваційних дизайн-проєктів у сценографії. Зростає роль аудіовізуальних засобів, адже

Під впливом активізації інтеграційних процесів, які технологічно та інформаційно поєднують різноманітні комунікаційні та інформаційні засоби, а також відповідно до розвитку специфічної культури створення й показу театральних вистав, вагомою частиною сценічного дизайну ХХІ ст. стали аудіовізуальні засоби — телебачення, кінематограф, відео та мультимедіа. (Попова, 2022)

Комп'ютерне моделювання, допомагає створити віртуальну реалістичну модель сцени та перевірити розташування елементів, освітлення та інші аспекти дизайну. Цифрові медіа та проєкції відкривають нові можливості для створення візуальних ефектів та трансформацій сценічного простору. Інтерактивні інсталяції дозволяють взаємодіяти з глядачем та залучати його до вистави на новому рівні. Ідеї та концепції, які становлять основу дизайну, мають відігравати вирішальну роль у процесі формування образів та створенні атмосфери сцени. Дотримання естетичних принципів сприяє створенню гармонійного та виразного візуального образу, тоді як увага до ергономіки та функціональності забезпечує комфортність та практичність використання елементів сцени.

Слід зазначити, що основними елементами дизайн-проєкту є *сценографія* — визначається загальна концепція та стиль сценічного простору. Це можуть бути декорації, розташування елементів на сцені, використання просторових ефектів та спеціальних конструкцій для створення відповідного атмосферного середовища; *освітлення* — визначається план освітлення, зокрема використання світлових ефектів, настрою та фокусування світла для підкреслення настрою сцен, акцентування дій та створення спеціальних ефектів; *костюми* — визначаються вигляд та стиль одягу акторів і персонажів. Костюми повинні відповідати епосі, жанру та характерам, що відтворюються в виставі; *звук* — визначається використання музики, звукових ефектів та звукового оформлення, що сприяють підкресленню сценічних подій та емоцій. Як елементи дизайн-проєкту слід також розглядати *архітектурний устрій театральної сцени*, оскільки «Інтер'єри та архітектура споруди має велике значення, адже залежно від просторового, кольорового рішення, освітлення, розміщення сцени та глядацьких місць можна створити неповторну атмосферу, яка надихатиме не тільки акторів, музикантів, але й відвідувачів» (Гаврилюк, 2013).

Як елементи дизайн-проєкту виступають *види декорацій і техніка їхнього створення*. «Декорації виконують завдання художнього рішення сценічного простору, мають безпосередній зв'язок з хореографією постановки та передбачають розробку оформлення сцени, костюмів, гриму, світлового рішення, тобто всіх матеріальних носіїв художнього образу спектаклю, який створює художник-постановник за задумом режисера» (Цугорка, 2022).

Дизайн-проєкт у сфері сценічних мистецтв включає глибоку роботу з колірними рішеннями, композицією, пропорціями та просторовими відношеннями. Він детально враховує естетичні та наративні компоненти, надаючи вирішальну роль

у формуванні необхідної атмосфери, а також в акцентуванні характерів персонажів та основних дій сцени.

Зазначимо, що сценічна верифікація дизайн-проєктів включає, окрім названих складників, аналіз унікальних ідей і концепцій та їхньої відповідності загальній концепції вистави. З метою об'єктивної оцінки дизайну можуть бути запрошені експерти, які можуть надати цінні поради та відгуки щодо дизайн-проєкту. Ефективним способом верифікації дизайн-проєктів у сценографії є тестування й проби на сцені. Це дозволяє перевірити практичну реалізованість дизайну, його функціональність та ергономіку. Виконавці вистави мають змогу випробувати декорації, а актори можуть переконатися в зручності руху та взаємодії з елементами сцени. Зворотній зв'язок від усіх зацікавлених учасників, включаючи акторів, режисера, сценографа та глядачів, а також аналіз отриманих результатів сприяють удосконаленню дизайн-проєкту на початкових етапах, забезпечуючи врахування усіх побажань та пропозицій для досягнення найкращого результату.

Зауважимо, що дизайн-проєкт реалізується командою висококваліфікованих спеціалістів, до якої входять сценограф, художник по костюмах, світловий дизайнер та звукорежисер. Вони співпрацюють з режисером та іншими членами творчої команди, забезпечуючи тісний зв'язок між концептуальною ідеєю вистави та її візуальною інтерпретацією. До розробки й реалізації дизайн-проєкту долучається й драматург, адже «... сценічний дизайн лишається могутньою виражальною силою творчості драматурга та режисера, посилюючи їх як візуальний відбиток, органічно інтегрований в сенсовий Всесвіт вистави. Сценічний дизайн театральної вистави є результатом логічного, образного мислення та інтуїтивного чуття, вираженого через ідею або центральну тему» (Попова, 2022). Дизайн-проєкт у контексті сценічних вистав являє собою важливу складову театрального мистецтва, що сприяє створенню захопливих, емоційно наповнених та гармонійних постановок, які мають значний вплив на глядачів.

## Висновки

Дизайн-проєкт є важливим етапом у створенні сценографічних образів у театральному мистецтві.

Головна мета дизайн-проєкту — створити рішення, яке буде естетично привабливим, функціональним, ергономічним та відповідатиме потребам та очікуванням клієнта або користувача. Дизайн-проєкт є невід'ємною частиною театраль-

ної творчості, оскільки він сприяє відтворенню концепції, атмосфери та естетики сценічної вистави й допомагає акторам і творчій команді втілити творчий задум.

Сучасні стандарти дизайну вимагають цілісного підходу, який включає в себе естетичні, ергономічні та функціональні аспекти. Сценічна верифікація є процесом перевірки та оцінки дизайн-проекту перед його реалізацією на сцені. Вона дозволяє виявити потенційні проблеми та недоліки, а також зробити вдосконалення та коригування.

Використання передових технологій, ідейних концепцій та врахування естетичних, ергономічних та функціональних аспектів дозволяють створювати інноваційні та яскраві дизайн-проекти. Застосування комп'ютерного моделювання, візуалізації, макетування та випробування елементів сцени сприяє досягненню бажаних результатів у творчому процесі сценографії. Цифрові медіа та проєкції відкривають нові можливості для створення візуальних ефектів та трансформацій сценічного простору. Інтерактивні інсталяції дозволяють взаємодіяти з глядачем та залучати його до вистави на новому рівні. Важливим складником дизайн-проекту виступає співпраця режисера й творчої команди з метою забезпечення взаємозв'язку між концепцією вистави та її візуальною реалізацією.

*Наукова новизна* дослідження полягає в розгортанні концепцій дизайн-проекту та глибокому аналізі його сценічних верифікацій. Виокремлено сутність дизайн-проекту в контексті сценічних вистав, а також було окреслено практичні аспекти його верифікацій на сцені. Це дослідження було спрямовано на вивчення впливу сценічної верифікації на взаємодію між акторами, режисером, художниками та глядачами під час творчого процесу та показу вистави в простір сценічного моделювання проектного простору.

## Список посилань

- Габермас, Ю. (1999). Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ. В А. М. Єрмоленко, *Комунікативна практична філософія* (с. 287–324). Лібра.
- Гаврилюк, Р. (2013). Особливості організації інтер'єрів театральних споруд. *Народознавчі зошити*, 1(109), 174–178.
- Даниленко, В. Я. (2005). *Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури* [Монографія]. Колорит.
- Ділі, Д. (2000). *Основи семіотики* (А. Карась, пер.; 2-ге вид.). Арсенал.
- Ковальчук, О. В. (2019). *Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії*. Фенікс.
- Легенький, Ю. Г. (2000). *Дизайн: культурологія та естетика*. Київський державний університет технологій та дизайну.
- Мізяк, В. Д. (2018). *Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст.* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Незвещук-Когут, Т. С. (2021). *Дизайн*. Чернівецький торговельно-економічний інститут.
- Попова, О. В. (2022). Сценічний дизайн як інструмент режисерського рішення. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 8–14. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262699>
- Триколенко, С. Т. (2016). *Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського].
- Цугорка, О. П. (2022). Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 291–299. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266127>
- Юдова-Романова, К. В. (2017). *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Видавничий центр КНУКіМ.

## References

- Danylenko, V. Ya. (2005). *Dyzain Ukrainy u svitovomu konteksti khudozhno-proektnoi kultury* [Design of Ukraine in the world context of art and design culture] [Monograph]. Koloryt [in Ukrainian].
- Dili, D. (2000). *Osnovy semiotyky* [Basics of semiotics] (A. Karas, Trans.; 2nd ed.). Arsenal [in Ukrainian].
- Habermas, Yu. (1999). Dii, movlennievi akty, movlennievi interaktsii ta zhyttievyi svit [Actions, speech acts, speech interactions and the life world]. In A. M. Yermolenko, *Komunikatyvna praktychna filosofia* [Communicative practical philosophy] (pp. 287–324). Libra [in Ukrainian].
- Havryliuk, R. (2013). Osoblyvosti orhanizatsii inter'ieriv teatralnykh sporud [On peculiarities in organisation of interiors for theatrical buildings]. *The Ethnology Notebooks*, 1(109), 174–178 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. V. (2019). *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: Kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20<sup>th</sup> century: Kyiv realities]. Feniks [in Ukrainian].
- Lehenkyi, Yu. H. (2000). *Dyzain: Kulturolohiia ta estetyka* [Design: Cultural studies and aesthetics]. Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Miziak, V. D. (2018). *Kulturolohichni vymiry rehizerskykh praktyk u dramatychnykh teatrakh Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.* [Culturological dimensions of directing practices in Kharkiv drama



- theatres in the second half of the 20th – early 21st century] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Nezveshchuk-Kohut, T. S. (2021). *Dyzain* [Design]. Chernivtsi Institute of Trade and Economics [in Ukrainian].
- Popova, O. V. (2022). Stsenichniy dyzain yak instrument rezhyserskoho rishennia [Stage design as a directing decision tool]. *Notes on art criticism*, 41, 8–14. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262699> [in Ukrainian].
- Trykolenko, S. T. (2016). *Ukrainska stsenohrafiia kintsia XX – pochatku XXI st.: Osnovni tendentsii rozvytku ta avtorski pozysyii* [Ukrainian scenography of the late 20th – early 21st centuries: Main development trends and author's positions] [PhD Dissertation, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine] [in Ukrainian].
- Tsuhorka, O. P. (2022). Khudozhni dekoratsii v teatralnykh postanovkakh yak zasoby stsenohrafichnoho formuvannia prostoru [Art decoration in theatrical productions as a means of scenographic formation of space]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 291–299. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266127> [in Ukrainian].
- Yudova-Romanova, K. V. (2017). *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnoho prostoru* [Technical means of designing the stage space]. KNUKіM Publishing Center [in Ukrainian].

## Design Project and Its Stage Verifications

Mykhailo Yenchев

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse various strategies of stage verification for design projects, including the use of advanced technologies and ideological concepts, taking into account aesthetic, ergonomic, and functional criteria. *Results*. It is revealed that the design project is based on a comprehensive approach to creating a visual image on stage, including elements of scenery, costumes, lighting, sound design, graphic elements, technological applications, as well as choreography and movement composition. It is noted that important factors in the process of stage verification of the design project are its functionality, aesthetic appeal, and harmonious interaction with other elements of the performance. The research findings confirm that the design project and its stage verifications are essential stages in creating an impactful stage image. The design project opens up possibilities for the creative realisation of the performance concept and its transformation into visual reality. The study in the field of design project development and its stage verifications contributes to the further development of stage art and has great potential for use in educational programmes aimed at training designers and artists. *The scientific novelty* consists in developing the concepts of the design project and conducting an in-depth analysis of its stage verifications. The essence of the design project in the context of stage performances is highlighted, as well as practical aspects of its verification on stage are outlined. This study was aimed at studying the impact of stage verification on the interaction between actors, directors, artists, and audiences during the creative process and performance. *Conclusions*. A design project is an important stage in creating scenographic images in theatrical art. The main goal of the design project is to create a solution that is aesthetically appealing, functional, ergonomic, and meets the needs and expectations of the client or user. The design project is an integral part of theatrical creativity as it contributes to the reproduction of the concept, atmosphere, and aesthetics of the stage performance, assisting actors and the creative team in realising the artistic vision.

*Keywords*: design project; stage verification; theatrical art; innovation; technology; aesthetics; ergonomics; functionality

### Інформація про автора

Михайло Єнчев, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0009-0000-5494-6641, e-mail: mihail.enchev1984@gmail.com

### Information about the author

Mykhailo Yenchев, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0009-0000-5494-6641, e-mail: mihail.enchev1984@gmail.com



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

## Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги

Вікторія Олійник

Київський університет культури, Київ, Україна

*Мета статті* полягає в презентації актуальних конструктивних тенденцій сучасного українського дизайну друкованої книги й формуванні відповідних об'єктивних характеристик проєктувального процесу. *Результати дослідження.* Як було з'ясовано в процесі дослідження, серед сучасних популярних прийомів нестандартного конструктивного проєктування книжкового блоку переважають такі: наявність закладки-лясе, футляра, клапанів (котрі іноді імітують суперобкладинку) та суперобкладинки в її традиційному виконанні. Крім того, трапляється перфорація оправи (додає зовнішній композиції тривимірності й поєднує її з форзацом чи титулом) та ускладнення конструкції книги завдяки комбінуванню різних форматів у межах одного видання та додаткового фальцювання сторінок, що передбачає певну інтерактивність на рівні взаємодії з читачем. Серед книжкових оправ вітчизняної книжкової продукції сьогодні помітно переважають палітурки, які часто прикрашаються доступними сучасними поліграфічними методами, такими як часткове або повне лакування, матування, тиснення, фольгування та інші. Завдяки цим оригінальним дизайнерським рішенням, сучасна паперова книга зберігає свою популярність і вигідно вирізняється на тлі технологічних цифрових інновацій у галузі книговидання. *Наукова новизна* дослідження представлена результатами аналізу оригінальної конструкції сучасних українських книжкових видань та конкретизацією значення конструктивних особливостей книжкового ансамблю сучасної української друкованої книги у створенні її художнього образу. *Висновки.* В оригінальній розробці конструкції сучасної української книги переважають закладки-лясе, футляри, клапани (котрі іноді імітують суперобкладинку) та суперобкладинки в її традиційному виконанні. Крім того, трапляється перфорація оправи (додає зовнішній композиції тривимірності й поєднує її з форзацом чи титулом) та ускладнення конструкції книги завдяки комбінуванню різних форматів у межах одного видання та додаткового фальцювання сторінок, що передбачає певну інтерактивність на рівні взаємодії з читачем. Серед книжкових оправ вітчизняної книжкової продукції сьогодні помітно переважають палітурки, які часто прикрашаються доступними сучасними поліграфічними методами, такими як часткове або повне лакування, матування, тиснення, фольгування та інші.

*Ключові слова:* конструкція книги; архітектура книги; композиція; арт-бук; дизайн книги; макет

### Для цитування

Олійник, В. (2023). Конструктивні особливості сучасної української друкованої книги. *Вісник КНУКіМ.*

*Серія: Мистецтвознавство, 48, 178–184.* <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282482>

### Вступ

Конструкція друкованої книги є одним із потужних інструментів, який допомагає надати їй художньої виразності і який посідає важливе місце в мистецтвознавчому аналізі книжкового ансамблю. Маючи традиційне подвійне значення (як фізична конструктивно-захисна основа кодексу та як засіб рекламно-комунікативного іміджетворення видання), архітектура книги сьогодні набула нової цінності завдяки популя-

ризації цифрового медіапростору та появі інноваційних книгоформ.

У порівнянні з періодом 1990–2000-х років, сьогодні українська друкована книга з метою зміцнення своїх мистецьких позицій використовує не лише художньо-композиційні прийоми верстки, але й дизайнерські конструкції. Це дозволяє досягти найяскравішого та естетичного контрасту між класичними книжковими виданнями та інноваційними електронними та інтерактивними форматами. Адже лише креативна конструкція

друкованої книги, що може, окрім іншого, апелювати до читача своїми тактильними характеристиками, створювати певний інтерактив у реальному 3D-форматі, здатна протистояти власними художньо-пластичними особливостями сучасним тенденціям цифрового арту в книжковому дизайні. Звідси постає актуальність представленої проблематики та перспективність відповідного дослідження.

*Аналіз попередніх досліджень.* Щодо висвітлення питань конструктивної організації друкованої книги в науковому просторі відомі кілька монументальних праць — Я. Чихольда (Tschihold, 1987), Б. Валуєнка (1976), С. Іванова (2013) та інших учених-практиків. Але справедливим буде зауважити, що більшість дослідників, аналізуючи книжковий дизайн, взагалі не відокремлювали конструктивні особливості проєкту від загальної композиції чи приділяли їм мізерну увагу.

У контексті вивчення проблематики статті варто навести роботи В. Шевченко (2000), М. Єфімової (2015), С. Назаркевич (2016), Т. Осипової, М. Пшеничної та Ю. Пшеничного (2018), П. Нестеренка (2021), в яких автори так чи інакше розкривають тему конструкції друкованих книжкових видань. Так, В. Шевченко (2000) розглядає конструкцію книжкового видання в межах його композиції, не виділяючи окремо цей елемент дизайн-проєкту. Дослідниця підтримує думку щодо рівноцінності образного й конструктивного в книжковому просторі: «Поняття “архітектоніка” розкриває взаємовідношення елементів у логічно-змістовних зв’язках, а поняття “конструкція” відображає функціонально-утилітарні зв’язки» (с. 73). Крім того, висловлює слушне зауваження, що конструкція насамперед сприймається функціонально, забезпечує цілісне бачення книги як проєкту й здатна «зображувати» простір. Проте, В. Шевченко (2000) вважає конструкцію другорядною категорією в оформленні художніх видань, призначаючи першість просторово-зображальним елементам, з чим важко погодитися.

П. Нестеренко (2021) у монографії приділяє конструктивним особливостям книжкового ансамблю кілька підрозділів-статей, у яких розглядає медальйон як декоративний елемент оправи, футляр, суперобкладинку та форзац. Зокрема, аналізуючи художньо-функціональні характеристики суперобкладинки, дослідник доводить її високий потенціал, оскільки вирізняє в її конструкції понад 5 площин, придатних для розміщення інформації та декорування. Також П. Нестеренко (2021) досліджує історію конструктивних елементів друкованої книги, що дає можливість простежити еволюцію її оформлення та функціональності.

М. Єфімова (2015) у дисертації розглядає побудову дитячої книги, оскільки досліджує саме цей різновид книжкової продукції в аспекті дизайну. Тому авторка наводить і описує багато прикладів різноманітної конструкції видань для дітей, зумовлених специфікою жанру, класифікаційними особливостями та розважально-розвивальною метою подібних проєктів.

**Мета статті** полягає в презентації актуальних конструктивних тенденцій сучасного українського дизайну друкованої книги й формуванні відповідних об’єктивних характеристик проєктувального процесу.

**Методи дослідження.** Для пошуку та аналізу зразків традиційних паперових книг українських видавництв, що презентують нестандартні прийоми сучасного проєктування книжкової конструкції, а також з метою формулювання висновків щодо потенціалу відповідних тенденцій було застосовано джерелознавчі, теоретичні, аналітичні та порівняльні методи.

## Результати дослідження

Зважаючи на асортимент друкованої книжкової продукції, який щорічно презентують українські видавці на експозиційних заходах різного формату, та сьогоднішні пропозиції книгарень, можна відзначити суттєве урізноманітнення конструкції книги. Адже у зв’язку з адаптацією традиційної книги до сучасного світу, захопленого численними інформаційними течіями та комунікативними можливостями, спостерігається розвиток нової структури видань, яка сьогодні представлена різними типами ілюстрацій, багаторівневою рубрикацією, паралельною версткою текстових блоків тощо. У результаті сформувався й більш складний — багатокомпонентний, багат шаровий — простір книги в цілому, що допускає оригінальні конструктивні варіації залежно від жанру та типу книжкової продукції.

Зовнішнє виконання книги, яке може бути досить динамічним і неоднорідним, у порівнянні з класичними проєктувальними підходами має певну специфіку. Наприклад, візуально-конструктивні характеристики кодексу здатні демонструвати, як мінімум, два типи специфічних ознак — зумовлені предметною конструкцією конкретного книжкового видання, а також визначені напрямом прочитання тексту.

Усі конструктивно-структурні компоненти книжкового видання (зовнішні та внутрішні), виконані дизайнером, можна розподілити за кількома функціональними типами: рекламно-захисні (футляр, суперобкладинка, обкладинка, палітурка), з’єднувальні (форзац, нахзац), титульні (авантитул, контритул, фронтиспіс, титул), навігаційні (зміст

видання, нумерація сторінок, колонтитули, система заголовків/рубрик), безпосередньо книжковий блок (текстова частина, ілюстрації та декор, зокрема шрифтовий). Проектування всіх наведених складників книжкового ансамблю передбачає дотримання певних художньо-технічних вимог, якими визначається не лише позиція кожного з них у макеті, а й особливості їхнього графічного оформлення, пропорційні співвідношення з іншими елементами, ергономічні та жанрові параметри. Водночас, залежно від типу книжкового видання, в його дизайн-проекті надається перевага композиції чи конструкції, що визначається не самими складовими елементами, а їхніми взаємовідношеннями в загальній системі зв'язків (Шевченко, 2000).

Сьогодні в українському книжковому дизайні на запити споживача все частіше реалізуються інноваційні проекти, позначені оригінальними конструктивними рішеннями макета: скетчбуки (котрі, окрім традиційного книжкового контенту, на додаткових сторінках мають вільний простір для творчості «на ходу» й нотаток власника), дудл-буки (в яких прийнято малювати по мітках, зокрема в контексті антистресової медитації), арт-буки. Серед вітчизняних художників-дизайнерів, котрі активно експериментують із книжковою конструкцією, слід назвати Павла Макова, Станіслава й Владислава Букалів, Олега Грищенка, Ігоря Баранька, Любомира Тимківа та інших.

Наприкінці минулого століття набув поширення спосіб організації книжкових видань у вигляді партворку, коли періодичну серію друкованих книг або журналів, що передбачає кілька тематичних випусків, для зручності зберігання та тривалого використання збирають до теки, спеціально розробленої дизайнером у відповідності до стилю самої періодики. Така тека, як правило, входить у вартість видавничої серії й додається до її першого випуску. Оскільки зазначена проектна ідея має закордонне походження, то й першими прикладами подібного явища на території України стала іноземна поліграфічна періодика, перевидана вітчизняними видавництвами.

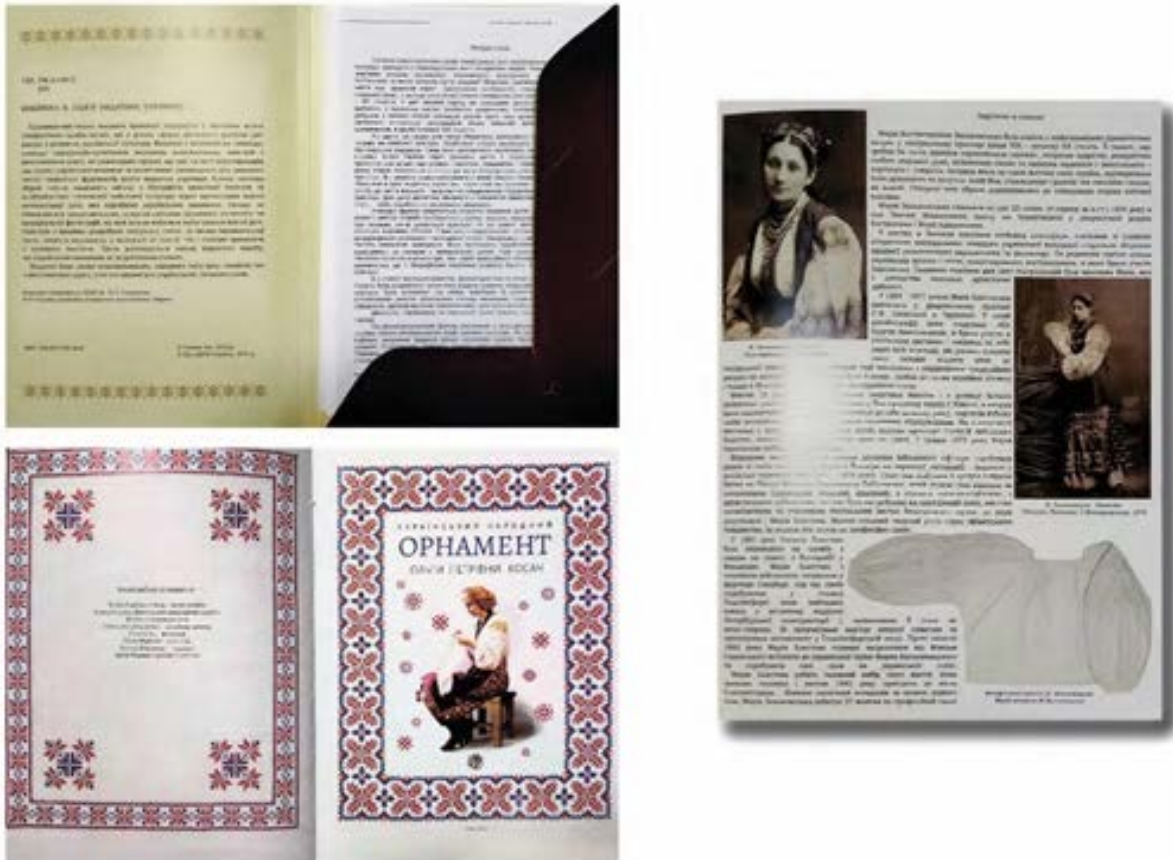
Важливими елементами сучасного конструктивного проектування книжкової продукції також є різні фіксовані графічні вставки — наприклад, інформаційні вклейки (з нотами, інфографікою, формулами, ілюстраціями, розрахунками тощо), а також захисні аркуші-плівки для зображень (пльор), футляр та інше, що не лише перебирають на себе увагу в контексті загального художнього ансамблю видання, а й суттєво активізують його поле візуальної комунікації, оптимізуючи спілкування читача з книгою через перетворення невербального рівня на вербальний.

Незважаючи на те, що експерименти з книжковою конструкцією у порівнянні з ілюстративними чи шрифтовими все ще менш поширені, сучасна українська книга в сенсі власного дизайну дедалі більше набуває відкритості, рухливості, гнучкості, свідомо позбавляючись інертного схематизму. Це досягається за допомогою жанрового синтезу в проектуванні й проявляється «плакатністю» суперобкладинок, наявністю вкладених до книжкового блоку відокремлених елементів (листівок, календарів, постерів тощо), залученням інноваційних технологій доповненої/розширеної реальності тощо).

Наприклад, абсолютно нетрадиційно виконана конструкція одного з видань ВД «АДЕФ-Україна» — художньо-мистецького видання «Вишивка в одязі видатних українців» Т. Зез (2020 р.), що, з одного боку, має ознаки вищезгаданого партворку, а з іншого — серії двоаркушевих буклетів (Рис. 1). Проте, самі автори-видавці кваліфікують цей проект як книгу, конструктивне рішення якої свідомо виконане в не зовсім традиційний спосіб, являючи собою набір окремих двосторонньо задрукованих подвійних аркушів єдиного формату, сфальцованих посередині, без жодного скріплення, окрім спеціальної картонної теки, куди вони вкладаються.

Примітно, що ця тека має всі обов'язкові реквізити книжкової обкладинки, вказуючи в такий спосіб на приналежність видання до книжкової продукції. Така проектна концепція не випадкова, а продиктована бажанням зробити видання, призначене головним чином для майстринь-вишивальниць, зручним у використанні розміщених на його сторінках схем вишивок, які за такої конструкції не складно виймати та закріплювати у потрібному для роботи положенні.

Слід зазначити, що київське видавництво «АДЕФ-Україна» — одне з таких, що активно використовують художньо-пластичні можливості конструкції в дизайні книги. Окрім вищенаведеного прикладу, можна розглядати як конструктивні проектні варіації альбом-каталог листівок П. Корпанюка «Мій рідний край» (2007 р.) з суперобкладинкою, видання «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі (2012 р.) з прозорими плівочними вклейками, оздобленими етнічним орнаментом і використаними в якості пльору над повноформатними ілюстраціями; «Енеїду» І. Котляревського (випущену 2011 р. в тандемі з «Видавцем Корбушем») з ошатним футляром та лясе; факсимільне видання «Пересопницьке Євангеліє» (2013 р.) у шкіряній оправі з металевими накладками та його друга частина-розшифровка (2019 р.), що має декорований візерунком обріз та металевий медальон на шкіряній палітурці (Рис. 2-3) тощо.



**Рис. 1.** Оригінальна нетрадиційна конструкція видання «Вишивка в одязі видатних українців» Т. Зез (ВД «АДЕФ-Україна», 2020 р.). Джерело: фото автора



**Рис. 2.** Шкіряна оправа з металевими чеканими накладками та тисненням факсимільного видання «Пересопницьке Євангеліє» (ВД «АДЕФ-Україна», 2013 р.).  
Джерело: фото автора



**Рис. 3.** Шкіряна оправа з медальйонем і тисненням видання «Пересопницьке Євангеліє: витоки і сьогодення» (ВД «АДЕФ-Україна», 2019 р.).  
Джерело: фото автора

Серед продукції інших українських видавництв також слід відзначити роботи, гідні уваги,

зокрема в аспекті конструктивного виконання: «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя

(«Грані-Т», 2010 р.) з інфографікою на вклейках меншого формату; «Лісова пісня» Лесі Українки (Київ, «Основи», 2014 р.) з імітацією суперобкладинки завдяки клапанам; видання В. Кушпета «Школа реконструкції виконавської традиції» з футляром (Київ, «Темпора», 2016 р.), в якому кожен розділ організований окремим томом в обкладинці; «Епістолярний монолог» Я. Стеценка (Дрогобич, «Коло», 2020 р.) у суперобкладинці в стилі графіки Г. Нарбути та з наклейками прямо на сторінках видання з репродукціями екслібрисів його автора; «Парфумерний щоденник Зої» О. Орлової (Львів, «Видавництво Старого Лева», 2022 р.) з перфорованою оправою (Рис. 4) та інші.



**Рис. 4.** Оригінальна оправа з перфорацією видання «Парфумерний щоденник Зої» О. Орлової («Видавництво Старого Лева», 2022 р.).  
Джерело: фото автора, книгарня «Є»

Що стосується конструкції книжкового блоку, то найбільшою експериментальністю та оригінальністю у зв'язку з її жанрово-функціональною специфікою завжди відзначалася література для дітей. Завдяки концептуальній інтерактивності,

ускладненій конструкції, що передбачали обов'язковими певні дії з боку читача задля отримання логічного результату взаємодії з книгою, такі видання часто ставали іграшкою чи грою для дитини. Сьогоднішні українські дитячі книжки не стали винятком, пропонуючи юній аудиторії популярні видання у форматі поп-ап чи складанки. Однак, водночас з традиційними конструктивними формами, висока ігрова ефективність книжки для дітей досягається також через альтернативні дизайн-прийоми — залучення до проектувального процесу імерсивних технологій. Зокрема, технології доповненої реальності (AR) дозволяють без зміни паперової конструкції, уникаючи додаткових поліграфічних витрат, досягти об'ємності та динамічності зображення, а також забезпечують інтерактивність видання.

## Висновки

Як було з'ясовано в процесі дослідження, серед сучасних популярних прийомів нестандартного конструктивного проектування книжкового блоку переважають такі: наявність закладки-лясе, футляру, клапанів (котрі іноді імітують суперобкладинку) та суперобкладинки в її традиційному виконанні. Крім того, трапляється перфорація оправи (додає зовнішній композиції тривимірності й поєднує її з форзацом чи титулом) та ускладнення конструкції книги завдяки комбінуванню різних форматів у межах одного видання та додаткового фальцювання сторінок, що передбачає певну інтерактивність на рівні взаємодії з читачем. Серед книжкових оправ вітчизняної книжкової продукції сьогодні помітно переважають палітурки, які часто прикрашаються доступними сучасними поліграфічними методами, такими як часткове або повне лакування, матування, тиснення, фольгування та інші. Завдяки цим оригінальним дизайнерським рішенням, сучасна паперова книга зберігає свою популярність і вигідно вирізняється на тлі технологічних цифрових інновацій у галузі книговидавництва.

*Наукова новизна* дослідження представлена результатами аналізу оригінальної конструкції сучасних українських книжкових видань та конкретизацією значення конструктивних особливостей книжкового ансамблю сучасної української друкованої книги у створенні її художнього образу.

*Перспективи подальших досліджень* передбачають вивчення інтролігації як рідкісного та малодослідженого напрямку дизайн-діяльності у видавничій галузі, а також його впливу на розвиток українського арт-буку, вітчизняної зін-культури та друкованої книги в цілому.

**Список посилань**

- Валуєнко, Б. В. (1976). *Архітектура книги*. Мистецтво.
- Єфімова, М. П. (2015). *Дизайн дитячої книги України: проектно-художні принципи і засоби* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв].
- Іванов, С. І. (2013). *Основи композиції видання*. Світ.
- Назаркевич, Є. П. (2016). Архітектонічні особливості видань зі стереоілюстраціями, різних за соціально-функціональним призначенням. *Теорія та практика дизайну*, 9, 154–166.
- Нестеренко, П. (2021). *Художній образ української книги ХХ–ХХІ століть*. Саміт-книга.
- Осіпова, Т. Г., Пшенична, М. В., & Пшеничний, Ю. В. (2018). Особливості дизайну дитячих книжок з елементами "pop-up". *Технологія і техніка друкарства*, 4(62), 115–125. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.4\(62\).2018.157095](https://doi.org/10.20535/2077-7264.4(62).2018.157095)
- Шевченко, В. Е. (2000). Композиція та архітектоніка друкованого видання. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Журналістика*, 8, 70–75.
- Tschihold, J. (1987). *Die Neue Typografie* (2nd ed.). Brinkmann & Bose.
- funktionalnym przyznaczeniam [Architectonic peculiarities of publications different in social functional purpose with stereo illustrations]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 9, 154–166 [in Ukrainian].
- Nesterenko, P. (2021). *Khudozhnii obraz ukraïnskoi knyhy XX–XXI stolit* [The artistic image of the Ukrainian book of the 20th–21st centuries]. Samit-knyha [in Ukrainian].
- Osyrova, T. H., Pshenychna, M. V., & Pshenychnyi, Yu. V. (2018). Osoblyvosti dyzainu dytiachykh knyzhok z elementamy "pop-up" [Design features of children's pop-up books]. *Technology and Technique of Typography*, 4(62), 115–125. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.4\(62\).2018.157095](https://doi.org/10.20535/2077-7264.4(62).2018.157095) [in Ukrainian].
- Shevchenko, V. E. (2000). Kompozytsiia ta arkhitektonika drukovanoho vydannia [Composition and architecture of the printed edition]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Serii: Zhurnalistyka*, 8, 70–75 [in Ukrainian].
- Tschihold, J. (1987). *Die Neue Typografie* [The new typography] (2nd ed.). Brinkmann & Bose [in German].
- Valuienko, B. V. (1976). *Arkhitektura knyhy* [Architecture of the book]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Yefimova, M. P. (2015). *Dyzain dytiachoi knyhy Ukrainy: Proektno-khudozhni pryntsypy i zasoby* [Children's book design of Ukraine: Design and artistic principles and means] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Arts] [in Ukrainian].

**References**

- Ivanov, S. I. (2013). *Osnovy kompozytsii vydannia* [Basics of publication composition]. Svit [in Ukrainian].
- Nazarkevych, Ye. P. (2016). Arkhitektonichni osoblyvosti vydan zi stereoiilustratsiamy, riznykh za sotsialno-

**Design Features of Contemporary Ukrainian Printed Book****Viktoriia Oliinyk**

Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to present the current constructive trends in the design of contemporary Ukrainian printed books and to provide relevant objective characteristics of the design process. *Results*. Research results indicate that among the popular non-standard constructive design techniques for book blocks, the following prevail: the presence of a book marker, a case, flaps (which sometimes imitate the dust jacket), and traditional dust jackets. Additionally, there is perforation of the frame (adding three-dimensionality to the external composition and combining it with the flyleaf or title) and the complexity of book construction through the combination of different formats within one edition and additional folding of pages, which implies a certain interactivity at the level of interaction with the reader. Among the book frames of Ukrainian book production, hardcovers predominate, which are often decorated with available contemporary printing methods, such as partial or complete varnishing, matting, embossing, foiling, and others. Thanks to these original design solutions, the contemporary paper book retains its popularity and stands out favourably against the background of technological digital innovations in the field of book publishing. *The scientific novelty* of the research is presented by the results of the analysis of the original design of contemporary Ukrainian book editions and the specification of the significance of the design features of the book ensemble of contemporary

Ukrainian printed books in creating its artistic image. *Conclusions.* In the original design development of a contemporary Ukrainian book, book markers, cases, flaps (which sometimes imitate a dust jacket), and dust jackets in their traditional design prevail. Additionally, there is perforation of the frame (adding three-dimensionality to the external composition and combining it with the flyleaf or title) and the complexity of book construction through the combination of different formats within one edition and additional folding of pages, which implies a certain interactivity at the level of interaction with the reader. Among the book frames of Ukrainian book production, hardcovers predominate, which are often decorated with available contemporary printing methods, such as partial or complete varnishing, matting, embossing, foiling, and others.

*Keywords:* book design; book architecture; composition; art book; book design; layout

### Інформація про автора

**Вікторія Олійник**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет культури, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net

### Information about the author

**Viktoriia Oliinyk**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-3455-6942, e-mail: viktoriya0308@ukr.net





# Contemporary Fashion Photography in Ukraine: Development Trends

Sofia Tulchynska

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyse artistic, visual, and stylistic trends in the development of contemporary fashion photography in Ukraine, using examples representing the work of Ukrainian clothing designers. *Results.* The article presents the historical perspective of fashion photography and highlights its characteristic features. It is revealed that in art studies, fashion photography has been examined from narrow perspectives, in particular as a means of visual representation of clothing collection models, as a means of one or another semantic content depiction, and as a component of fashion journalism. The experience of Ukrainian photographers such as Ania Brudna, Vitalii Melnykov, Danil Kaistro, Sasha Samsonova, Denis Manokha, and Dmytro Komisarenko in photographing recent collections of Ukrainian designers is analysed; the development trends of contemporary fashion photography are identified, including a strive for demonstrating "naturalness", a specific moment of life and individuality; the use of aesthetics of stylistic interior solutions and object decor to enhance the expressiveness of the collection's products; the use of three-dimensional object decorations to create the illusion of immersion in the atmosphere of another time; the departure from model's static poses in staged shooting, experiments with the plasticity of the model's figure; the combination of a photographic image with decorative elements added through graphic programs. *Scientific novelty.* For the first time in art studies, an analysis of the experience of Ukrainian photographers in presenting fashion through fashion photography is provided, and genre trends are identified. The names of A. Brudna, B. Slobodianuk, D. Kaistro, S. Samsonova, D. Manokha, and D. Komisarenko were introduced into scientific circulation. *Conclusions.* At the present stage of fashion development, fashion photography occupies a leading place among the means of presenting new design solutions. Despite the fact that the main purpose of using fashion photography is to present a design product and increase sales of fashionable clothing, this type of visual creativity captures the atmosphere of its time, and demonstrates the characteristics and moods of an era, embodying cultural and aesthetic ideals of fashion.

*Keywords:* fashion-photography; contemporary design; development trends; photo-image; artistic means and effects

## For citation

Tulchynska, S. (2023). Contemporary Fashion Photography in Ukraine: Development Trends. *Bulletin of KNUKіM. Series in Arts*, 48, 185–193. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282483>

## Introduction

The dynamics of the development of contemporary fashion, various forms of its presentation — shows, publications in magazines and online resources, its role in cinema — have greatly stimulated the development of fashion photography. The creative freedom of masters of this visual art has led to a departure from the traditional canons of the last century, which dictated the stylistic, functional, and semantic unity of artistic means, and has contributed to the manifestation of subjectivism, where the unique vision of the designer and photographer closely interact

and enter into fashion photography. The developed creative concept of photography goes beyond the ordinary, penetrating into a broad cultural context. It often embodies innovative ideas that become strong trends reflecting the spirit of the time.

Contemporary fashion photography demonstrates a combination of diverse artistic means and styles, the fusion of the incompatible, eclecticism, and compilation of different techniques, including processing using graphic editors. This variety of means is used to achieve the aesthetic appeal of the image and its heightened emotional impact, excessive emphasis, or provocative elements. However, it is primarily aimed

at achieving harmony of visual and technical expressive means and techniques of photography.

*Recent research and publication analysis.* The research on fashion photography development in Ukraine is presented only by individual scientific studies that focus on narrow aspects. A. Nikulina and I. Pichka (2021) discuss fashion photography as a means of conveying the visual image of women's clothing collections. In their opinion, the phenomenon of fashion photography accumulates such properties as the creation of a visual image, illusions of reality, a unique imitation of the documentary, and a captured moment (p. 138).

N. Chuprina and V. Batrak (2011) presented an analysis of the functioning of fashion photography in today's media space. The authors consider fashion photography as a material of contemporary art and mass culture. They examine fashion photographers' works as representations of the image of a person; they study the features of fashion photography in modern media, substantiating the importance of fashion photography and fashion images as structural components of mass culture.

The specific formats and varieties of fashion photography (nudity semantics) are presented in I. Skoryk's research (2023). In the context of considering the organisational and project principles of implementing modelling concepts in Ukraine, L. Dykhnych (2017) pays attention to the experiences of Ukrainian fashion photographers. The author reveals the shooting techniques used by the photographer Tetiana Tymal for the brands FROLOV, Y. Chervinska, the COAT by K. Silchenko, M. Religiosa, OSTEL, A. Voloshyna, whose concept was based on conveying positive emotions and feelings, and a fresh perspective on fashion (p. 123).

It should be noted that many researchers consider fashion photography as a component of fashion journalism. The evolution of fashion journalism in the era of Internet media is covered by M. Melnyk (2017). The author takes into account its special features, which, on the one hand, are inherited from glossy magazines, and borrowed from internet media and new forms of communication on the other. In his opinion, "... the main advantage of online fashion journalism is the ability not only to consume but also to broadcast information about various approaches to fashion and beauty. Models are not only young slender fashion models, but also ordinary people. Fashion becomes even more liberated, developing towards diversity, promoting more positive self-esteem, a sense of confidence of its participants, reflecting a more realistic picture of what a beautiful person should look like" (p. 264).

We take into account publications that reveal the general artistic, visual, and technological aspects

of photography. Such works include a collection of essays by American writer and critic Susan Sontag *On Photography*, published in 1977. The author dismantles stereotypes about photography that have developed in everyday consciousness; and emphasises the falsity of ideas about photography as a means of reliably recording experience: in the work of the photographer "the same, usually dark agreements between truth and art are concluded, as in painting or literature" (Sontag, 1977). By its nature, photography is surrealistic, with surrealism inherent in the very attempt to create a duplicate of the world — a "second-degree" reality, narrower but more striking.

While individual aspects of fashion photography have been covered in art literature and studies on fashion design, there is a lack of comprehensive research on this topic. The lack of a scientific and practical basis for the conscious functioning of fashion photography within the fashion system determines the relevance of the presented work.

**The aim of the article** is to analyse artistic and stylistic trends in contemporary fashion photography within the Ukrainian fashion system.

## Results

In the modern era, when visual fashion content dominates over text content, the main means of communication between designer and their target audience is the visual image of fashion photography, which is formed using various techniques, methods, and effects. Fashion photography, which is available in all areas of culture, presents the latest design solutions, and forms taste and style through the broadcast of various trends. According to S. Bezklubenko (2010), the term "photography" (derived from the Greek word *phos* meaning light and *graphe* meaning to draw) has several variations of meanings: 1) the theory and methods of obtaining a visible image of objects on a photosensitive material; 2) a specific result of the process of photographing; 3) one of the forms of visual art based on the theory and methods of obtaining visible images of objects — fine-art photography (p. 212).

One of the few works on the development of photography in Ukraine is the 2014 edition of *The History of Ukrainian Photography of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries*. The author of the publication, Oleksandr Trachun, was a design engineer and head of the experimental division for the production of new photographic equipment of the Kyiv factory Arsenal. He participated in and received awards at photo exhibitions and authored over 100 works on the history, theory, and practice of photography. Regarding the development of photography, in particular,

in Ukraine, the author writes: "Photography was invented by the Frenchman Louis J. M. Daguerre (1787–1851) in January 1839. This was reported in the same month by "Lviv newspaper", and in autumn, it gave a description of the daguerreotype process. In the summer of 1839, Lviv University professor Ya. Hloisner took the first photos, which he displayed in the window of a bookstore" (Trachun, 2014, p. 5).

O. Trachun (2014) divides the history of the development of photography in Ukraine into three periods: the first period is the pre-Soviet era, which saw its emergence and formation; the second period is the Soviet era, characterised by the dominance of socialist realism and a lag behind the global level; the third period is the years of independent Ukraine when it was time to make a mark in the world of photography.

According to O. Trachun, there are about 100 different genres and types of photography in modern fashion photography (autography, documentary, genre, industrial, interior, concert, etc.). The researcher associates the spread of fashion photography with the period of the 1880s and 1930s when advertising and magazine illustration became relevant. "The main goal of fashion photography was to create the illusion of attractiveness, to impose certain canons of taste (models, poses, clothing). Fashion photographs included elements of documentary, "new objectivity", and surrealism" (Trachun, 2014, p. 197).

It should be noted that the history of fashion photography is decisively heterogeneous; it is characterised by constant borrowing and is formed within the framework of other people's works. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, pictorialism dominated the first fashion images. Using colour retouching, Baron de Meyer and Edward Steichen work in the plane of two-dimensional fiction and decorativeness. Under the onslaught of the avant-garde, a trend inspired by the geometrisation of forms, a new dimension emerged in fashion photography. Optical manipulations by Maurice Tabard or Francois Kollar, or "sculptural compositions" on the subject of clothing by Man Ray, all led to the emergence of a new fashion space - geometric, sculptural, and, moreover, carnal. There is a transition from a coloured postcard to a structurally designed fashion photo, from the seen to the experienced and from the picturesque beginning to the plastic (Chuprina & Batrak, 2011, p. 5).

Fashion photography most fully represents fashion trends in a particular period. The concept of "fashion photography" can be interpreted in a broad context as a work of visual art that reflects the de-

velopment of fashion over time, as well as more narrowly — as a means of presenting clothing, footwear, accessories, and hairstyles in the format of runway shows, catalogues, lookbooks, campaigns, etc. In the last decade of the 21<sup>st</sup> century, Ukrainian photographers and designers have worked hard to make fashion shoots a form of their creative self-expression, as well as a meaningful response to the requests and needs of the fashion consumer audience.

*The Village Ukraine*, the city's online newspaper about cultural and social life in Kyiv, has become a unique platform for presenting the work of Ukrainian photographers (Pylypiuk, 2018). In particular, the newspaper featured works from the Instagram accounts of ten fashion photographers who became finalists of the This is the photo competition by LBK Production during Ukrainian Fashion Week. These are Oleksandra Serafymovych (known for shooting for fashion publications and collaborating with Ukrainian designers such as Flow The Label, Lake Studio, RCR Khomenko, Paris Fashion Weeks), Anna Brudna (who has worked with brands like Ksenia Schnaider, COVER Number ONE, Who is it?, DMDV, Nastasia Klimt; with Vogue, L'officiel, Design Scene, One Magazine, Vulkan, Sicky, Lovesome Magazine), Vova Klever (photographing for brands like LITKOVSKAYA, BRVKSI, TAGO brands; featured in Vogue, L'officiel, Paean Magazine), Borys Slobodianiuk (photographer for i-D and BLAST magazine), Zhenia Volkov (featured in Vogue, Purple Fashion Magazine, Calvert Journal; Ukrainian Erotic Photography), Yurii Kalichak (photographing for Harper's Bazaar and L'officiel), Yevhenii Kovalenko (street style photographer, collaborating with W Magazine), Danyl Kaistro ((photographing for Cosmopolitan, Dastish Fantastish, NADIA YURKIV, etc.), Endriu Hrei (photographer for the Ukrainian brand Chakshyn), Tetiana Osmanova (photographing for Flow The Label, Harper's Bazaar, Interview, MEOW Magazine). We will consider the main trends of Ukrainian fashion photography using several examples.

When Kyiv multi-brand concept space Apartment 13, launched its own online store at 16 Volodymyrska Street, a special campaign was shot. The owner of the online store, Diana Stavnitser, was the inspiring force and the author of the shooting concept. Photographer Ania Brudna and stylist Sonia Soltes also worked on the campaign. The shoot took place in Odesa in mid-August.

According to S. Soltes, the concept of the shoot was that "The Campaign for Apartment 13 turned out to be very romantic. It is a story about a strong woman who is in harmony with herself and the surrounding world, about freedom of self-expression

and self-acceptance. The heroine dissolves into a carefree moment, being in her house on the beach. The shots reveal the versatility of female nature. She can be tender and sensual, or she can be strong and even courageous" (*Apartment 13 zapustil*, 2020).

Figure 1 shows the models in Taller Marmo FW20/21 bohemian fringe dresses.

In the art of photography, at first glance, it may seem that it is inherently designed to stop movement rather than convey it. Regarding this image, it can be said that A. Brudna knows the subtleties of photographing moving objects — they convey the "effervescence" of life. The movement of women is supported by the rich colours of their clothing and the effect of hair and fringes fluttering in the wind. The natural background — the sky — conveys to the audience a special mood of calm, which is perceived as a contrast to the busy pace of life, which embodies the movement of women (Fig. 1).



**Fig. 1.** Photo: Ania Brudna for concept space Apartment 13. Odesa, 2020. Source: (*Apartment 13 zapustil*, 2020).

The revelation of the exclusivity of products largely depends on the surrounding objects, the atmosphere, and its interaction with the model's image. A type of shooting that combines the "fashion story" format and subject shooting was presented by designer Lilia Poustovit and photographer Vitalii Melnykov (Fig. 2). Drawing inspiration from the enchanting moments of life and continuing the theme of eternal values, the author immerses herself in travel memories, as if mentally sifting through decorative items brought from different parts of the world, and dreaming of new encounters with the world (*Like mother, like daughter*, 2021). The collection was photographed in the workshop of bouquets and decor, "Klovskiy sad," in Kyiv. Sources of inspiration — 18<sup>th</sup>-century French interior decor items — are harmoniously combined in this space with images of clothing models, emphasising the uniqueness of each

POUSTOVIT outfit. Therefore, the designer and photographer, with the main goal of promoting the collection, incorporated important factors that enhance the attractiveness of the products — the aesthetics of the surrounding space, the embodiment of dreams, and pleasant memories.



**Fig. 2.** Photo: Vitalii Melnykov for POUSTOVIT. Kyiv, 2021. Source: (*Like mother, like daughter*, 2021).

The search for an unconventional model representation in the photo space is demonstrated by Danil Kaistro (Danil Kaistro, n.d.) — Fig. 3. The complex dynamic lying position looks expressive on a plain blue background. At the same time, the photo fulfils its main goal — it showcases the top from the Ukrainian brand CHAKSHYN (tandem of Anton Yakshyn and Dmytro Chaiunata) and a skirt by Svetlana Bevza (BEVZA).

The photo presented in Fig. 4 is made in the genre of portrait photography. The model, showcasing a khaki trench coat, is seated in a profile view. It is evident that the lighting is set at a 45-degree angle because the light modelling is well conveyed — the face and body have a shape and volume. A neutral light blue background with a blue spot serves as a contrast for the compositional accent — a bright orange.



**Fig. 3.** Photo: Danil Kaistro for CHAKSHYN and BEVZA. Kyiv, 2023 Source: (Danil Kaistro, n.d.).



**Fig. 4.** Photo: Danil Kaistro for Zhenya Migovych. Kyiv, 2021. Source: (Zhenya Migovych by Danil Kaistro, 2020)

The author of the photographs of Maye Musk's new photo story is Ukrainian photographer Sasha Samsonova from Los Angeles; the shooting stylists were Anna Talyzina and Anna Khitrina (Annas Duo) (Shmitt, 2021). In the photo in Fig. 5, a well-known mature model is wearing a milk-coloured tunic and trousers from the spring-summer 2021 collection by Ukrainian designer Svitlana Bevza (Bevza). In the creation of this image, the effect of contrasting a model with blond hair and in light clothes to an artificial background is used. The background is rich and active in colour, with the effect of blurring watercolour strokes in a combination of red, orange, blue, and milky shades. The background lighting is much less than the model lighting.

The campaign of the COAT by Katya Silchenko spring 2023 collection (a Ukrainian prêt-à-porter brand of women's clothing, founded by Katya Silchenko in 2014) was photographed by fashion photographer Denis Manokha. The collection features silhouettes and a new interpretation of graphic patterns from the 1960s. The dynamics and geometric silhouettes in magenta, sunny yellow, and rich blue colours along with the printed mono-images of the collection create a contrasting balance between classic cut and boldness. At the same time, the minimalistic shapes of coats, square jackets, and the brand's traditional micro-shorts emphasise the aesthetics of the clean lines. "Creating this collection brought back my thirst for life and creative work, the search for new forms and combinations. I have a premonition of

our victory! Let there be spring!", — says K. Silchenko. "The print of the collection inspired me to the work of Piet Mondrian, who was the founder of abstract painting," says campaign photographer Denis Manokha (*Endorfinovyi buster*, 2023). The creative team created scenery to achieve the maximum visual effect.

In the process of shooting two or more models, uniform lighting plays an important role in ensuring that each participant is clearly perceived. Two models in motley black-and-white suits (Fig. 6) are presented in colour contrast with the red colour. In the composition, the object environment plays a crucial role — an artificial cubic shape, closed on the sides and open in front and back. The photo attracts attention primarily due to the "inverted" effect, which is quite unusual for perception.

In the challenging period of wartime for Ukraine, we observe fashion photographers turning to national and patriotic themes. Fashion photographer Dmytro Komisarenko, known for his cooperation with global brands and Ukrainian show business, became a co-organiser of the project aimed at showing what our ancestors looked like 100 years ago (Fig.7). The models were six Ukrainians who are now engaged in volunteering. Among them are military medic and veteran of the Anti-Terrorist Operation Oleksandra Zavalna and bandurist and Onuka band member Yevhen Yovenko. They show traditional Ukrainian clothing of the Rivne, Sumy, Vinnytsia, Kyiv, Poltava, and Zakarpattia regions of the late 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century (Kushchenko, 2022).



**Fig. 5.** Photo: Sasha Samsonova for Bevza. Los Angeles, 2021. *Source:* (Shmitt, 2021).



**Fig. 6.** Photo: Denis Manokha for the COAT by Katya Silchenko – 2023. *Source:* (Endorfinovyi buster, 2023).



**Fig. 7.** Photo: Dmytro Komisarenko for the photo project on Ukrainian identity "Vilni". *Source:* (Kushchenko, 2022).



The author of the decorative processing of photos was the young artist Daniel Skrypnyk. "I really want to show that the emotional states that we are experiencing now, and the way we are fighting, are our trib-

ute to our ancestors, which is the strength of our nation. I wanted to convey extraordinary emotions when I think about how they created our identity. I feel that we need to transmit that powerful spirit and comple-

ment it with our own strength and the beauty of our souls. We will create art, and I am confident that we will overcome the darkness," — the artist said (*Vyshhyti vbrannia ta tradytsiini*, 2022).

In this context, artistic elements (images of Cossacks, sunflowers, and flowers) are used to create a symbolic or metaphorical connection between the image and the idea that the authors wanted to convey. The images of armed Cossacks, complementing the male photo, symbolise the spirit of struggle and freedom. The images of flowers and birds surrounding the woman emphasise her nature as a hostess and guardian of comfort and family well-being.

The graphic program Adobe Photoshop was used for decorative processing; a graphic tablet and other graphic editors can be used to create and insert artistic elements into the photo.

## Conclusions

Based on the analysis, it should be noted that fashion photography most fully represents fashion trends in a given period. The concept of "fashion photography" can be interpreted in a broad context as a work of visual art that reflects the development of fashion over time, as well as more narrowly — as a means of presenting clothing, footwear, accessories, and hairstyles in the format of runway shows, catalogues, lookbooks, campaigns, etc. Based on the study of the experiences of Ukrainian fashion photographers Ania Brudna, Vitalii Melnykov, Danil Kaistro, Sasha Samsonova, Denis Manokha, and Dmytro Komisarenko, the following trends can be identified in the genre of contemporary fashion photography:

1) striving for naturalness: shooting not in an equipped studio, but on the streets, in public places to demonstrate the movement of life and individuality;

2) applying the aesthetics of stylistic interior solutions and subject decor to enhance the expressiveness of the collection's products;

3) using three-dimensional object decorations to create the illusion of immersion in the atmosphere of another time;

4) moving away from static poses of the model in staged shooting, experiments with the plasticity of the model's figure.

5) combining a photographic image with decorative elements added to the photo using graphic editors.

Thus, the development of fashion photography takes place with the reflection of new standards in modern society, the formation of new demands, and the improvement of computer technologies. Despite the fact that the main purpose of using fashion photography is to present a design product and increase sales of fashionable clothing, this type of visual cre-

ativity is the genre of photographic art that captures the atmosphere of its time, demonstrates the characteristics and moods of an era, embodying cultural and aesthetic ideals of fashion.

*The scientific novelty* of the research consists in providing an analysis of the experience of Ukrainian photographers regarding the presentation of fashion clothing by means of fashion photography and identifying its genre trends. For the first time, the names of A. Brudna, B. Slobodianiuk, D. Kaistro, S. Samsonova, D. Manokha, D. Komisarenko are introduced into the scientific context.

*The prospects for further research* will involve the development of a typology of fashion photography and the identification of its artistic and technical aspects.

## References

- Apartment 13 zapustil internet-magazin* [Apartment 13 launched an online store]. (2020, October 6). HDfashion.tv. <http://hdfashion.tv/apartment-13-iapustil-internet-magazin> [in Russian].
- Bezklubenko, S. D. (2010). Fotohrafia [Photo]. In S. D. Bezklubenko, *Mystetstvo: Terminy ta poniattia* [Art: Terms and concepts] (Vol. 2, p. 212). Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy [in Ukrainian].
- Chuprina, N. V., & Batrak, V. S. (2011). Analiz funktsionuvannia modnoi fotohrafii u suchasnomu mediinomu prostori [Analysis of the functioning of fashion-photo in modern media space]. *Tekhnolohii ta dizain*, 1. [https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/2889/1/td\\_2011\\_N1\\_15.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/2889/1/td_2011_N1_15.pdf) [in Ukrainian].
- Danil Kaistro. (n.d.). *Portfolio*. <https://www.danilkaistro.com/> [in English].
- Dykhnych, L. P. (2017). Formuvannia orhanizatsiino-proektnykh zasad realizatsii kontseptsii modelnoho biznesu v Ukraini [Formation of organisational and project foundations for the implementation of the model business concept in Ukraine]. *Manager. Bulletin of Donetsk State University of Management*, 4(77), 111–126 [in Ukrainian].
- Endorfinovyi buster: The COAT predstavliaie novu koleksiiu* [Endorphin booster: The COAT presents a new collection]. (2023, January 24). Orest. <http://orest.com.ua/fashion/endorfinovij-buster-the-coat-predstavlyaye-novu-kolekciyu> [in Ukrainian].
- Kushchenko, A. (2022, May 4). *Feshn-fotohraf pokazav obrazy ukrainsiv kintsia XIX stolittia* [A fashion photographer showed images of Ukrainians at the end of the 19th century]. Patriot Donbasu. <https://donpatriot.news/article/feshn-fotograf-pokazav-obrazy-ukrayinciv-kincyahih-stolittya> [in Ukrainian].

- Like mother, like daughter: POUSTOVIT predstavili lukbuk kolekcii SS'21* [Like mother, like daughter: POUSTOVIT presented the lookbook of the SS'21 collection]. (2021, February 10). Insider. <https://insider.ua/ru/like-mother-like-daughter-poustovit-predstavili-lukbuk-kollekcii-ss21/> [in Russian].
- Melnyk, M. (2017). Feshn-zhurnalistyka v epokhu internet-medii [Fashion journalism in the age of Internet media]. *Visnyk of the Lviv University. Series Journalism*, 42, 261–266 [in Ukrainian].
- Nikulina, A., & Pichka, I. (2021, April 22). Fashion-fotografiia yak zasib peredachi vizualnoho obrazu zhinochykh kolekcii odiahu [Fashion photography as a means of conveying the visual image of women's clothing collections]. In *Aktualni problemy suchasnoho dizainu* [Actual problems of modern design] [Proceedings of the Conference] (pp. 137–139). Kyiv National University of Technologies and Design [in Ukrainian].
- Pylypiuk, S. (2018, February 6). *Naikrashchi feshn-fotografy Ukrainy* [The best fashion photographers of Ukraine]. The Village Ukraina. <https://www.the-village.com.ua/village/service-shopping/style-guide/268145-naykraschi-feshn-fotografi-ukrayini> [in Ukrainian].
- Shmitt, V. (2021, May 5). *Dlia meksykanskoho L'Officiel. Mama Ilona Maska znialasia u vbranni ukraïnskoi dizainerky* [For the Mexican L'Officiel. Elon Musk's mother starred in the clothes of a Ukrainian designer]. NV.ua. <https://life.nv.ua/ukr/krasota-i-moda/mama-ilona-masko-pozuvala-u-vbranni-ukraïnskogo-dizaynera-foto-50158194.html> [in Ukrainian].
- Skoryk, I. H. (2023). Semantyka nahoty v modnii fotohrafiï kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia [Semantics of nudity in fashion photography of the late 20th – first quarter of the 21st century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 127–131. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277646> [in Ukrainian].
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus & Giroux [in English].
- Trachun, O. (2014). *Istoriya ukraïnskoi fotografii XIX–XXI veka* [The History of Ukrainian photography of the 19th–21st centuries]. Baltiia-Druk [in Russian].
- Vyshyti vbrannia ta tradytsiini prykrasy: Feshn-fotograf pokazav obrazy ukraïnsiv kintsia XIX stolittia* [Embroidered clothes and traditional jewellery: A fashion photographer showed the images of Ukrainians at the end of the 19th century]. (2022, May 3). Gazeta.ua. [https://gazeta.ua/articles/culture/\\_vishiti-vbrannia-ta-tradicijni-prikrasi-feshn-fotograf-pokazav-obrazy-ukrayinciv-kincy-a-hih-st/1086040](https://gazeta.ua/articles/culture/_vishiti-vbrannia-ta-tradicijni-prikrasi-feshn-fotograf-pokazav-obrazy-ukrayinciv-kincy-a-hih-st/1086040) [in Ukrainian].
- Zhenya Migovych by Danil Kaistro*. (2020, April 16). MetroModels. <https://www.metromodels.com/en/news/5984-by-danil-kaistro/> [in English].

## Сучасна fashion-фотографія в Україні: тенденції розвитку

Софія Тульчинська

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

*Мета статті* — проаналізувати художньо-образні та стильові тенденції розвитку сучасної fashion-фотографії в Україні на зразках, що презентують продукцію українських дизайнерів одягу. *Результати дослідження*. Представлено історичний ракурс розгляду fashion-фотографії, виділено її характерні особливості. З'ясовано, що в мистецтвознавчих дослідженнях фешн-фотографію розглядали у вузьких ракурсах, зокрема як засіб візуальної передачі моделей колекцій одягу, як засіб передавання того чи іншого семантичного змісту, як складник fashion-журналістики. Проаналізовано досвід українських фотографів — Ані Брудної, Віталія Мельникова, Даніла Каїстро, Саші Самсонової, Дениса Манохи, Дмитра Комісаренко щодо фотозйомок колекцій українських дизайнерів останніх років; виділено тенденції розвитку сучасної fashion-фотографії — прагнення до демонстрації «природності», конкретної миті життя та індивідуальності; застосування естетики стильових інтер'єрних рішень та предметного декору для посилення виразності виробів колекції; використання об'ємно-предметних декорацій для створення ілюзії занурення в атмосферу іншого часу; відхід від статичних поз моделі в постановочній зйомці, експерименти з пластикою фігури моделі; поєднання фотографічного зображення із декоративними елементами, доданими до фото за допомогою графічних програм. *Наукова новизна*. Вперше в мистецтвознавчому дослідженні представлено аналіз досвіду українських фотографів щодо презентації модного одягу засобами fashion-фотографії та виявлено її жанрові тенденції. До наукового обігу введено імена А. Брудної, Б. Слободянюка, Д. Каїстро, С. Самсонової, Д. Манохи, Д. Комісаренка. *Висновки*. На сучасному етапі розвитку моди fashion-фотографія посідає провідне місце серед засобів



презентації нових дизайнерських рішень. Незважаючи на те, що основною метою використання fashion-фотографії є презентація дизайн-продукту й збільшення продажів модного одягу, цей вид візуальної творчості фіксує атмосферу свого часу, демонструє ознаки й настрої епохи, втілюючи культурно-естетичні ідеали моди.

*Ключові слова:* fashion-фотографія; сучасний дизайн; тенденції розвитку; фото-образ; художні засоби та ефекти

#### **Інформація про автора**

**Софія Тульчинська**, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0003-4841-9516, e-mail: 4sofia11@gmail.com

#### **Information about the author**

**Sofia Tulchynska**, PhD Student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0003-4841-9516, e-mail: 4sofia11@gmail.com



Наукове видання  
Scientific publication

# ВІСНИК КНУКіМ

Серія: Мистецтвознавство

## BULLETIN OF KNUKіM

Series in Arts

*Збірник наукових праць*  
*Collection of Scientific Papers*

Випуск  
Issue

# 48

Відповідальний за випуск / Responsible for the issue  
Валентина Мамедова / Valentyna Mamedova

Літературний редактор / Literary editor  
Людмила Таран / Liudmyla Taran

Бібліографічний редактор / Bibliographic editor  
Олена Вапельник / Olena Vapelnyk

Редактор-перекладач англійського тексту / English text editor  
Марія Шевченко / Mariia Shevchenko

Дизайн обкладинки / Cover design  
Оксана Бережна / Oksana Berezhna

Технічне редагування та комп'ютерна верстка / Technical editing and computer layout  
В'ячеслав Лук'яненко / Viacheslav Lukianenko

Підписано до друку: 24.06.2023. Формат 60x84/8  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. друк. арк. 22,67. Обл.-вид. арк. 21,13.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5049

Видавничий центр КНУКіМ  
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців,  
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції  
серія ДК № 4776 від 09.10.2014